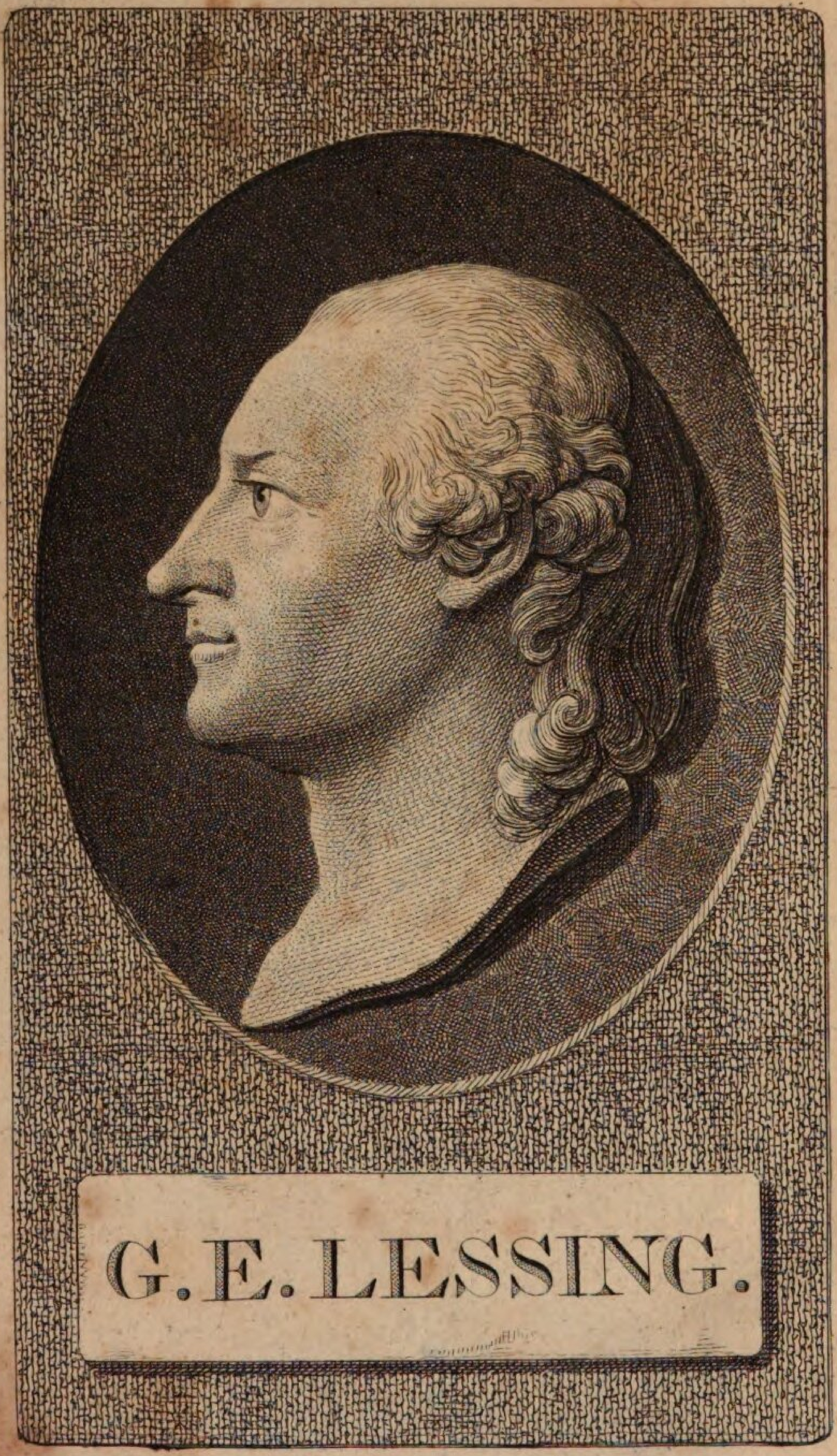

G. E. LESSING.

Gotthold Ephraim Lessing's sämmtliche Schriften.

Dritter Band.

Berlin.
In der Vossischen Buchhandlung.
1825.

Wl. 44 / 1783

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Inhalt.

Zur Philosophie und Kunst.
(Fortsetzung.)

Seite

IV. Hinterlassene Fragmente zum zweiten Theil des Laokoon. 3

V. Von der Verschiedenheit der Zeichen, deren sich die Künste bedienen. 31

VI. Die verschiedenen Dimensionen schwächen die Wirkung in der Malerei. 46

VII. Kleinere Fragmente artistischen Inhalts, welche bei der zweiten Ausg. des Laokoon schon als Anhang bekannt gemacht worden sind.

1. Allegorie. 51
2. Von den nothwendigen Fehlern. 52
3. Über eine Stelle aus Winkelmann's Geschichte der Kunst, den Zenodorus betreffend. 54
4. Über einige Stellen aus dem Montfaucon. 58
5. Über eine Stelle aus dem Potter. 62
6. Von einem perspectivischen Gleichnisse des Homer. 64
7. Einzelne Gedanken zur Fortsetz. des Laokoon. 65

Seite

8. Über Gerard's Meinung, daß die Malerei auch das Erhabene ausdrücken könne, welches mit der Größe der Dimensionen verbunden ist. 66
9. Einige Bemerkungen aus den Observations sur l'Italie Tom. II. und *Richardson's* Traité de la Peinture Tom. I. 68

VIII. Wie die Alten den Tod gebildet. Eine Untersuchung. 75

IX. Über die sogenannte Agrippine unter den Alterthümern zu Dresden. 160

X. Anmerkungen zu Winkelmann's Geschichte der Kunst des Alterthums. 164

XI. Über die Ahnenbilder der Römer. Eine antiquarische Untersuchung. 189

XII. Fragment über die Isische Tafel.
1. Geschichte der Isischen Tafel. 235
2. Von dem Alter dieser Tafel. 239
3. Von ihren Auslegern. 240
4. Einige Merkwürdigkeiten dieser Tafel. . . . 245

XIII. Kleinere antiquarische Fragmente.
1. Karyatiden. 266
2. Dioskorides. 284
3. Grottesken. 294
4. Über die Mängel des antiquarischen Studiums. 299

Zur

Philosophie und Kunst.

(Fortsetzung.)

Bayerische Staatsbibliothek München

IV.

Hinterlassene Fragmente zum zweiten Theil des Laokoon.

I.

Herr Winkelmann hat sich in der Geschichte der Kunst näher erklärt. Auch er bekennt, daß die Ruhe eine Folge der Schönheit ist.

Nothwendigkeit, sich über dergleichen Dinge so präcis auszudrücken, als möglich. Ein falscher Grund ist schlimmer, als gar kein Grund.

II.

Herr Winkelmann scheint dieses höchste Gesetz der Schönheit bloß aus den alten Kunstwerken abstrahirt zu haben. Man kann aber eben so unfehlbar durch bloße Schlüsse darauf kommen. Denn da die bildenden Künste allein vermögend sind, die

Schönheit der Form hervorzubringen; da sie hierzu der Hülfe keiner andern Kunst bedürfen; da andere Künste gänzlich darauf Verzicht thun müssen: so ist es wohl unstreitig, daß diese Schönheit nicht anders als ihre Bestimmung seyn kann.

Die eigentliche Bestimmung einer schönen Kunst kann nur dasjenige seyn, was sie ohne Beihülfe einer andern hervorzubringen im Stande ist. Dieses ist bei der Malerei die körperliche Schönheit.

Um körperliche Schönheiten von mehr als einer Art zusammenbringen zu können, fiel man auf das Historienmalen.

Der Ausdruck, die Vorstellung der Historie, war nicht die letzte Absicht des Malers. Die Historie war bloß ein Mittel, seine letzte Absicht, mannigfaltige Schönheit, zu erreichen.

Die neuen Maler machen offenbar das Mittel zur Absicht. Sie malen Historie, um Historie zu malen, und bedenken nicht, daß sie dadurch ihre Kunst nur zu einer Hülfe anderer Künste und Wissenschaften machen, oder wenigstens sich die Hülfe der anderen Künste und Wissenschaften so unentbehrlich machen, daß ihre Kunst den Werth einer primitiven Kunst gänzlich dadurch verliert.

Der Ausdruck körperlicher Schönheit ist die Bestimmung der Malerei.

Die höchste körperliche Schönheit also ihre höchste Bestimmung.

Die höchste körperliche Schönheit existirt nur in dem Menschen, und auch in diesem nur vermöge des Ideals.

Dieses Ideal findet bei den Thieren schon weniger, in der vegetabilischen und leblosen Natur aber gar nicht Statt.

Dieses ist es, was dem Blumen- und Landschaftsmaler seinen Rang anweist.

Er ahmt Schönheiten nach, die keines Ideals fähig sind; er arbeitet also bloß mit dem Auge und mit der Hand, und das Genie hat an seinem Werke wenig oder gar keinen Antheil.

Doch ziehe ich noch immer den Landschaftsmaler demjenigen Historienmaler vor, der, ohne seine Hauptabsicht auf die Schönheit zu richten, nur Klumpen Personen malt, um seine Geschicklichkeit in dem bloßen Ausdrucke, und nicht in dem der Schönheit untergeordneten Ausdrucke zu zeigen.

III.

Allein zur körperlichen Schönheit gehört mehr, als Schönheit der Form. Es gehört auch dazu die Schönheit der Farben und die Schönheit des Ausdrucks.

Unterschied in Ansehung der Schönheit der Farben zwischen Carnation und Colorirung. Carnation ist die Colorirung solcher Gegenstände, welche eine

bestimmte Schönheit der Form haben, also vornämlich des menschlichen Körpers. Colorirung ist der Gebrauch der Localfarben überhaupt.

Unterschied in Ansehung der Schönheit des Ausdrucks zwischen transitorischem und permanentem. Jener ist gewaltsam, und folglich nie schön. Dieser ist die Folge von der öftern Wiederholung des erstern, verträgt sich nicht allein mit der Schönheit, sondern bringt auch mehr Verschiedenheit in die Schönheit selbst.

IV.

Ideal der körperlichen Schönheit. Was es ist. Es besteht in dem Ideale der Form vornämlich, doch auch mit in dem Ideale der Carnation und des permanenten Ausdrucks.

Die bloße Colorirung und der transitorische Ausdruck haben kein Ideal: weil die Natur selbst sich nichts Bestimmtes darin vorgesetzt hat.

V.

Falsche Übertragung des malerischen Ideals in die Poesie. Dort ist es ein Ideal der Körper, hier muß es ein Ideal der Handlungen seyn. Dryden in seiner Vorrede zum Fresnoy. Baco Organ. Lowth.

VI.

Noch übertriebener würde es seyn, wenn man nicht bloß von dem Dichter vollkommene moralische Wesen, sondern wohl gar vollkommene schöne körperliche Wesen erwarten und verlangen wollte. Gleichwohl thut dieses Herr Winkelmann in seinem Urtheile vom Milton. Gesch. der Kunst, S. 28.

Winkelmann scheint den Milton wenig gelesen zu haben, sonst würde er wissen, daß man schon längst angemerkt, nur er habe Teufel zu schildern gewußt, ohne zu der Häßlichkeit der Form seine Zuflucht zu nehmen.

Ein solches verfeinertes Bild der teuflischen Häßlichkeit hatte vielleicht Guido Reni im Kopfe (*Dryden's* Preface of the art of painting p. IX); aber weder er, noch sonst einer, hat es ausgeführt.

Milton's häßliche Bilder aber, als die Sünde und der Tod, gehören gar nicht zur Handlung, sondern füllen bloß Episoden.

Milton's Kunstgriff, auf diese Art in der Person des Teufels den Peiniger und den Gepeinigten zu trennen, welche nach dem gemeinen Begriffe in ihm verbunden werden.

VII.

Aber auch von den Haupthandlungen des Milton lassen sich die wenigsten malen. Wohl; aber daraus folgt nicht, daß sie bei dem Milton nicht gemalt sind.

Die Poesie malt durch einen einzigen Zug; die Malerei muß alles Übrige hinzuthun. In jener also kann etwas sehr malerisch seyn, was sich durch diese gar nicht ausführen läßt.

VIII.

Folglich liegt es nicht an dem vorzüglichen Genie des Homer, daß bei ihm alles zu malen ist; sondern lediglich an der Wahl der Materie. Beweis hiervon.

Erster Beweis; aus verschiedenen unsichtbaren Gegenständen, welche Homer eben so unmalerisch behandelt hat, als Milton, z. E. die Zwietracht.

IX.

Zweiter Beweis; aus den sichtbaren Gegenständen, welche Milton vortrefflich behandelt hat. Die Liebe im Paradiese. Die Einfältigkeit und Armuth der Maler über dieses Süjet. Der gegenseitige Reichthum des Milton.

X.

Stärke des Milton in successiven Gemälden. Exempel davon aus allen Büchern des verlornen Paradieses.

Gemälde beim Milton.

1) Von progressivischen Gemälden, von welchen uns Homer so vortreffliche Beispiele giebt, finden sich auch sehr schöne beim Milton. Als:

α) Das Erheben des Satans aus dem brennenden Pfuhle. P. L. B. I. v. 221—228.

β) Die erste Eröffnung der Höllenpforten durch die Sünde. B. II. v. 811—813.

γ) Die Entstehung der Welt. B. III. v. 708—718.

δ) Der Sprung des Satans in das Paradies. B. III. v. 181—183.

ε) Der Flug des Raphael zur Erde. B. V. v. 246—277.

ζ) Der erste Aufbruch des himmlischen Heeres wider die rebellischen Engel. B. VI. v. 56—78.

η) Die Annäherung der Schlange zur Eva. B. IX. v. 509.

ϑ) Die Erbauung der Brücke von der Hölle zur Erde, von der Sünde und dem Tode. B. X. v. 285.

ι) Satans Zurückkunft zur Hölle und unsichtbare Besteigung seines Thrones. B. X. v. 414.

$\varkappa$) Die Verwandlung des Satans in eine Schlange. B. X. v. 510.

Auch die Schönheit der Form hat Milton, nach des Homer Manier, nicht sowohl nach ihren Bestandtheilen, als nach ihren Wirkungen geschildert. Man sehe die Stelle der Wirkung, welche die Schönheit der Eva auf den Satan selbst hat. B. IX. v. 455—466.

2) Auch an solchen Gemälden, die wirklich von der Malerei behandelt werden können, ist Milton weit reicher, als ihn Caylus und Winkelmann glaubt; obschon Richardson, der sie ausdrücklich auszeichnen wollen, in ihrer Wahl oft sehr unglücklich und unverständig gewesen ist. Z. E.

α) Richardson hält den Raphael mit seinen drei Paar Flügeln (B. V. v. 277.) für einen schönen Gegenstand der Malerei; und es ist offenbar, daß er eben dieser sechs Flügel wegen ein sehr untauglicher ist. Obschon das Bild aus dem Jesaias genommen, so ist es doch darum um nichts malerischer. Die Gestalt des Cherubim ist eben so unmalerisch. B. XI. v. 129.

β) Deßgleichen das Bild der aufrecht einhergehenden Schlange (B. IX. v. 496.), welches wider alle Ponderation in der Malerei seyn würde; ob es schon bei dem Dichter sehr gefällt.

XI.

Milton's Malerei einzelner sinnlicher Gegenstände. In dieser würde er dem Homer überlegen seyn, wenn wir nicht schon erwiesen hätten, daß sie nicht für die Poesie gehört.

Meine Meinung, daß diese Malerei eine Folge seiner Blindheit war.

Spuren dieser seiner Blindheit in verschiedenen einzelnen Stellen.

Entgegengesetzter Beweis, daß Homer nicht blind gewesen.

Blindheit des Milton.

Ich bin der Meinung, daß die Blindheit des Milton auf seine Art zu schildern und sichtliche Gegenstände zu beschreiben, einen Einfluß gehabt hat.

Außer dem Exempel, welches ich bereits von den Flammen, welche Finsterniß von sich strahlen, angemerkt habe, finde ich eines (P. L. B. III. v. 722.), welches vielleicht gleichfalls hierher gezogen werden kann. Uriel will dem in einen Engel des Lichts verstellten Satan am Erdball die Wohnung des Menschen zeigen, und sagt:

Look downward on the globe, whose hither side
With light from hence, though but reflected, shines.

„Siehe auf jenen Ball nieder, dessen Seite, die nach uns gewandt ist, mit Lichte scheint, das von hier

entlehnt ist." — Man merke, daß beider Gesichtspunkt in der Sonne war, von da aus sie nicht mehr von dem Erdballe sehen konnten, als eben die Seite, welche der Sonne zugekehrt war. Aus den Worten des Dichters aber sollte es scheinen, als ob sie auch von daher die andere unerleuchtete Hälfte hätten erblicken können, welches unmöglich ist. An dem Monde können wir zwar öfters die eine erleuchtete und die andere unerleuchtete Hälfte erblicken; aber das macht, weil wir uns an einem dritten Orte befinden, und nicht an dem Punkte, von welchem die Erleuchtung ausgeht.

Die allgemeine Wirkung seiner Blindheit aber scheint die geflissentliche Ausmalung sichtbarer Gegenstände zu seyn. Homer malt dergleichen selten mehr, als durch ein einziges Beiwort; weil eine einzige Eigenschaft eines sichtbaren Gegenstandes hinlänglich ist, uns der andern auf einmal erinnerlich zu machen, indem wir sie alle Tage beisammen vor Augen haben. Ein Blinder hingegen, bei dem die Eindrücke der sichtbaren Gegenstände mit der Zeit immer schwächer und schwächer werden müssen, bei dem eine einzige Eigenschaft eines Dinges die Bilder der übrigen nicht so geschwind und lebhaft hervorbringen kann, weil er sie öfters beisammen zu sehen, die Gelegenheit verloren: ein Blinder muß natürlicher Weise auf den Einfall kommen, die Eigenschaften zu häufen, um sich durch die Erinnerung mehrerer Kennzeichen das Bild des Ganzen lebhafter zu

machen. Wenn Moses z. E. Gott sagen läßt: es werde Licht, und es ward Licht: so drückt sich Moses wie ein Sehender gegen Sehende aus. Nur einem Blinden kann es einkommen, dieses Licht zu beschreiben; denn da die Erinnerung des Eindrucks, welchen das Licht auf ihn gemacht hat, sehr schwach geworden, so sucht er es durch alles zu verstärken, was er bei dem Lichte je gedacht oder empfunden hat. (P. L. B. VII. v. 243—246.):

Let there be light! said God: and forthwith light
Ethereal, first of things, quintessence pure
Sprung from the Deep; and from her native east
The journey through the aëry gloom began.

XII.

Neue Bestärkung, daß sich Homer nur auf successive Gemälde eingelassen, durch die Widerlegung einiger Einwürfe, als von der Beschreibung des Pallastes in der Iliade. Er wollte bloß den Begriff der Größe dadurch erwecken. Beschreibung der Gärten des Alcinous;*) auch diese beschreibt er nicht als

*) Odyss. VII., welche Beschreibung Pope sich aussuchte, und in den Guardian übersetzt einrückte, ehe er noch das Übrige übersetzte.

schöne Gegenstände, die auf einmal schön in die Augen fallen, welches sie in der Natur selbst nicht sind.

XIII.

Selbst bei dem Ovid sind die successiven Gemälde die häufigsten und schönsten; und gerade dasjenige, was nie gemalt worden und nie gemalt werden kann.

XIV.

Unter den Gemälden der Handlung giebt es eine Gattung, wo die Handlung nicht in einem einzigen Körper sich nach und nach äußert, sondern wo sie in verschiedene Körper neben einander vertheilt ist. Diese nenne ich collective Handlungen, und es sind diejenigen, welche der Malerei und Poesie gemein sind; doch mit verschiedenen Einschränkungen.

Ich verbessere meine Eintheilung der Gegenstände der poetischen und der eigentlichen Malerei folgendergestalt.

Eben so berühmt waren bei den Alten die Gärten des Adonis. Deren Beschreibung bei dem Marino Canto VI. Vergleichung dieser Beschreibung mit der des Homer.

Die Beschreibung des Paradieses beim Milton, B. IX. v. 439; deßgl. B. IV. v. 260.

Die Malerei schildert Körper, und andeutungsweise durch Körper, Bewegungen.

Die Poesie schildert Bewegungen, und andeutungsweise durch Bewegungen, Körper.

Eine Reihe von Bewegungen, die auf einen Endzweck abzielen, heißt eine Handlung.

Diese Reihe von Bewegungen ist entweder in eben demselben Körper, oder in verschiedene Körper vertheilt. Ist sie in eben demselben Körper, so will ich sie eine einfache Handlung nennen, und eine collective Handlung, wenn sie in mehrere Körper vertheilt ist.

Da eine Reihe von Bewegungen in eben demselben Körper sich in der Zeit ereignen muß: so ist es klar, daß die Malerei auf die einfachen Handlungen gar keinen Anspruch machen kann. Sie verbleiben der Poesie einzig und allein.

Da hingegen die verschiedenen Körper, in welche die Reihe von Bewegungen vertheilt ist, neben einander in dem Raume existiren müssen; der Raum aber das eigentliche Gebiet der Malerei ist: so gehören die collectiven Handlungen nothwendig zu ihren Vorwürfen.

Aber werden diese collectiven Handlungen deßwegen, weil sie in dem Raume erfolgen, aus den Vorwürfen der poetischen Malerei auszuschließen seyn?

Nein. Denn obschon diese collectiven Handlungen im Raume geschehen: so erfolgt doch die Wir-

kung auf den Zuschauer in der Zeit. Das ist: da der Raum, den wir auf einmal zu übersehen fähig sind, seine Schranken hat; da wir unter mannigfaltigen Theilen neben einander uns nur der wenigsten auf einmal lebhaft bewußt seyn können: so wird Zeit dazu erfordert, diesen größern Raum durchzugehen, und uns dieser reichern Mannigfaltigkeit nach und nach bewußt zu werden.

Folglich kann der Dichter eben sowohl das nach und nach beschreiben, was ich bei dem Maler nur nach und nach sehen kann; so daß die collectiven Handlungen das eigentliche gemeinschaftliche Gebiet der Malerei und Poesie sind.

Sie sind, sage ich, ihr gemeinschaftliches Gebiet, das sie aber nicht auf einerlei Art bebauen können.

Gesetzt auch, daß die Betrachtung der einzelnen Theile in der Poesie eben so geschwind geschehen könnte, als in der Malerei: so fällt doch ihre Verbindung in jener weit schwerer, als in dieser, und das Ganze kann folglich in der Poesie von der Wirkung nicht seyn, als es in der Malerei ist.

Was sie daher am Ganzen verliert, muß sie an den Theilen zu gewinnen suchen, und nicht leicht eine collective Handlung schildern, in der nicht jeder Theil, für sich betrachtet, schön ist.

Diese Regel braucht die Malerei nicht. Sondern da bei ihr die Verbindung der erst einzeln betrachteten Theile so geschwind geschehen kann, daß

wir wirklich das Ganze auf einmal zu übersehen glauben: so muß sie vielmehr sich eher in den Theilen, als in dem Ganzen vernachlässigen; und es ist ihr eben so erlaubt, als zuträglich, unter diese Theile auch minder schöne und gleichgültige Theile zu mengen, sobald sie zu der Wirkung des Ganzen etwas beitragen können.

Diese doppelte Regel, nämlich, daß der Maler bei Vorstellung collectiver Handlungen mehr auf die Schönheit des Ganzen, der Dichter hingegen mehr darauf sehen muß, daß so viel möglich jeder einzelne Theil schön sey, spricht das Urtheil über eine Menge Gemälde des Künstlers und des Dichters, und kann beide in der Wahl ihrer Vorwürfe sicher leiten.

Z. E. Angelo hätte ihr zufolge kein jüngstes Gericht malen sollen. Nicht zu gedenken, wie viel dieses Gemälde durch die verjüngten Dimensionen von der Seite des Erhabenen verlieren muß, da das allergrößte noch immer ein jüngstes Gericht en miniature ist: so ist es gar keiner schönen Anordnung fähig, die auf einmal ins Auge fallen könnte; und die allzu vielen Figuren, so gelehrt und kunstreich auch eine jede für sich selbst ist, verwirren und ermüden das Auge.

Der sterbende Adonis ist bei dem Bion ein vortreffliches Gemälde. Allein ich zweifle, daß es einer schönen Anordnung unter der Hand des Malers fähig ist, wenn er, ich will nicht sagen

alle, sondern nur die meisten Züge des Dichters beibehalten will. Die um ihn heulenden Hunde, ein so rührender Zug bei dem Dichter, würden unter den Liebesgöttern und Nymphen, dünkt mich, einen schlechten Effect thun.

XV.

Wie der Dichter Körper nur andeutungsweise durch Bewegungen schildert: so sucht er auch sichtliche Eigenschaften des Körpers in Bewegungen aufzulösen. Als z. E. die Größe. Beispiel von der Höhe eines Baumes. Von der Breite der Pyramiden. Von der Größe der Schlange.

XVI.

Von der Bewegung in der Malerei; warum nur Menschen und keine Thiere sie darin empfinden.

Den Schranken der bildenden Künste zufolge sind alle ihre Figuren unbeweglich. Das Leben der Bewegung, welches sie zu haben scheinen, ist der Zusatz unserer Einbildung; die Kunst thut nichts, als daß sie unsere Einbildung in Bewegung setzt. Zeuxis, erzählt man, malte einen Knaben, welcher Trauben trug, und in diesen war die Kunst der Natur so nahe gekommen, daß die Vögel darnach

flogen. Aber dieses machte den Zeuxis auf sich selbst unwillig. Ich habe, sagte er, die Trauben besser gemalt, als den Knaben; denn hätte ich auch diesen gehörig vollendet, so hätten sich die Vögel vor ihm scheuen müssen. — Wie sich ein bescheidener Mann doch oft selbst schikanirt! Ich muß mich des Zeuxis wider den Zeuxis annehmen. Und hättest du, lieber Meister, den Knaben auch noch so vollendet, er würde die Vögel doch nicht abgeschreckt haben, nach seinen Trauben zu fliegen. Thierische Augen sind schwerer zu täuschen, als menschliche; sie sehen nichts, als was sie sehen; uns hingegen verführt die Einbildung, daß wir auch das zu sehen glauben, was wir nicht sehen.

XVII.

Von der Schnelligkeit, und den verschiedenen Mitteln des Dichters, sie auszudrücken.

Die Stelle beim Milton B. X. v. 90. Die allgemeine Reflexion über die Schnelligkeit der Götter ist bei weitem von der Wirkung nicht, als das Bild würde gewesen seyn, welches uns Homer auf eine oder die andere Art davon gemacht hätte. Vielleicht würde er, anstatt „er stieg sogleich herab,“ gesagt haben: er war herabgestiegen.

Die Schnelligkeit ist eine Erscheinung zugleich

im Raume und in der Zeit. Sie ist das Produkt von der Länge des erstern und der Kürze der letztern.

Sie selbst also kann kein Vorwurf der Malerei seyn; und wenn Caylus*) dem Künstler bei allen Gelegenheiten, wo schneller Pferde gedacht wird, sorgfältig empfiehlt, alle seine Kunst anzuwenden, diese Schnelligkeit auszudrücken: so kann man sich leicht einbilden, daß man bloß die Ursache derselben, das Anstrengen der Pferde, und den Anfang derselben, den ersten Satz der Pferde, zu sehen bekommen würde.**)

*) Tab. VII. et XII. Lib. V. de l'Iliade.

**) Ich erinnere mich indeß hier einer Anmerkung, die ich bei Gelegenheit eines der alten Gemälde aus dem Nasonischen Grabmale gemacht habe. (*Bellori* Tab. XII.) Es stellt den Raub der Proserpine vor. Pluto führt sie auf seinem vierspännigen Wagen davon, und ist bereits an dem Eingange des Avernus. Merkur leitet die Rosse, deren gleiche Schnelligkeit sehr wohl ausgedrückt ist. Aber durch einen ganz besondern Kunstgriff hat der Künstler selbst in den Wagen etwas zu legen gewußt, welches uns seine Bewegung, auch ohne auf die Pferde zu sehen, sehr sinnlich macht. Er zeigt die Räder nämlich etwas von der Seite und verschoben, durch welche Verschiebung ihre cirkelmäßige Figur in ein Oval verwandelt wird, und indem er dieses Oval ein wenig außer seine Perpendikul-Linie gegen den Ort zu, wohin die Bewegung geschehen soll, stellt, so erregt er dadurch den Begriff des Umfallens, mit welchem Umfallen des Rades die Bewegung nothwendig verbunden ist.

Hingegen können die Dichter diese Schnelligkeit auf mehr als eine Weise ungemein sinnlich ausdrükken, nachdem sie 1) entweder, wenn die Länge des Raums bekannt ist, vornämlich auf die Kürze der Zeit unsere Einbildungkraft heften; 2) oder einen sonderbaren ungeheuern Maaßstab des Raumes annehmen; 3) oder auch weder der Zeit noch des Raumes erwähnen, sondern bloß die Schnelligkeit aus den Spuren schließen lassen, die der bewegte Körper auf seinem Wege zurückläßt.

1) Wenn die verwundete Venus auf dem Wagen des Mars von dem Schlachtfelde in den Olymp zurückfährt: so ergreift Iris den Zügel, treibt die Pferde an, die Pferde fliegen willig, und sogleich sind sie da.*)

Παρ δε οἱ Ἰρις ἐβαινε, και ἡνια λαζετο χερσιν·
Μαστιξεν δ᾽ ἐλααν, τω δ᾽ οὐκ ἀκοντε πετεσθην.
Αἰψα δ᾽ ἐπειθ᾽ ἱκοντο θεων ἑδος, αἰπυν Ὀλυμπον.

Die Zeit, in welcher die Pferde von dem Schlachtfelde in dem Olymp anlangen, erscheint hier nicht größer, als die Zeit zwischen dem Aufsteigen der Iris und dem Ergreifen der Zügel; zwischen dem Ergreifen der Zügel und dem Antreiben; zwischen dem Antreiben und der Willigkeit der Pferde. — Ein anderer griechischer Dichter läßt die Zeit, so zu reden, noch sicht-

---

*) Iliad. *E*. v. 365—367.

barer verschwinden. Antipater sagt von dem Wettläufer Arias:*)

'Η γαρ ἐφ' ὑσπληγγων, ἠ τερματος εἰδε τις ἀκρου
'Ηιθεον, μεσσῳ δ' οὐποτ' ἐνι σταδιῳ.

Man sahe den Jüngling entweder noch in den Schranken, oder schon am Ziele; in der Mitte der Laufbahn sahe man ihn nie.

2) Wenn Juno mit Minerva herabfährt, um dem Blutvergießen des Mars zu steuern:**)

'Οσσον δ' ἠεροειδες ἀνηρ ἰδεν ὀφθαλμοισιν,
'Ημενος ἐν σκοπιῃ, λευσσων ἐπι οἰνοπα ποντον,
Τοσσον ἐπιθρωσκουσι θεων ὑψηχεες ἱπποι.

Welch ein Raum, und dieser Raum ist nur ein Sprung! Und ist nur die Elle des ganzen Weges, an dessen Ende die Göttinnen schon gleich in der folgenden Zeile sind.†) — Scipio Gentili in seinen Anmerkungen über den Tasso, sagt, daß ein großer, damals lebender Kunstrichter den Virgil getadelt habe, daß er den Merkur,††) indem er von dem Olymp nach Carthago fliegt, unterwegs auf dem Berge Atlas ruhen lasse; quasi che non si convenga ad

*) Anthol. lib. I.

**) Iliad. *E*. v. 770—772.

†) Ibid. v. 773.

††) Aen. lib. IV. v. 252.

uno Dio lo stancarsi. Allein, fährt er fort, ich verstehe diesen Einwurf nicht; und ohne Zweifel, daß ihn Tasso eben so wenig verstand, welcher sich kein Bedenken macht, den Virgil in diesem Stücke nachzuahmen. Denn Tasso läßt den Gabriel, als er von Gott zum Gottfried herabgeschickt wird, auf dem Libanus ruhen.*) — Wie Tasso dem Virgil hier nachgeahmt, so ist Virgil dem Homer gefolgt; welcher den Merkur, als er von dem Jupiter zur Calypso gesendet wird, auf dem Pierius Station halten läßt.**) Meiner Meinung nach hätte Gentili dem Kunstrichter sagen sollen: „Ihr müßt dieses Anhalten auf dem Atlas nicht als Zeichen der Ermüdung des Gottes betrachten; als ein solches würde es allerdings unanständig seyn. Sondern die Absicht des Dichters dabei ist diese: er will euch eine lebhafte Idee von der Weite des Weges machen, und zerlegt ihn also in zwei Hälften und läßt euch aus der bekannten Größe der einen kleinern Hälfte auf die unbekannte Größe der andern Hälfte schließen.“ Von dem innersten Olymp bis auf den Pierius oder Atlas; oder von diesen Bergen bis in die Insel Ogygia, oder bis nach Carthago; und so wird mir die

*) Canto I. st. 14.

**) Odyss. *E*. v. 50.

Weite des Weges sinnlicher, als wenn es bloß hieße, aus dem Olymp nach Ogygia oder Carthago. — Tasso bleibt nur gewissermaßen darin hinter den alten Dichtern zurück, daß er einen Berg nimmt, welcher dem Orte, wohin der Engel geschickt wird, zu nahe liegt. Von Tortosa bis zum Libanus ist ein zu kleiner Weg, als daß er mich, den Weg von dem Libanus bis in den Himmel mir besonders weit vorzustellen, veranlassen könnte.

3) Von dieser dritten Art ist die Beschreibung Homer's von den Stuten des Erichthonius: *)

Αἱ δ' ὁτε μεν σκιρτῳεν ἐπι ζειδωραν ἀρουραν,
'Ακρον ἐπ' ἀνθερικων καρπον θεον, οὐδε κατεκλων·
'Αλλ' ὁτε δη σκιρτῳεν ἐπ' εὐρεα νωτα θαλασσης,
'Ακρον ἐπι ῥηγμινος ἁλος πολιοιο θεεσκον.

„Sie liefen über die Spitzen der Ähren, ohne sie zu beugen, und liefen auf der schäumenden Fläche des Meeres einher." — Es ist philosophisch richtig, daß die äußerste Geschwindigkeit den Körpern, über welche sie geschieht, keine Zeit läßt, irgend einen Eindruck anzunehmen; in dem Augenblicke, in welchem der Druck auf die Ähre geschieht, hört er auch schon wieder auf; und die Ähre muß sich also in eben demselben Augenblicke beugen und wieder aufrichten; das ist, sie muß sich gar nicht beugen. —

*) Iliad. Y. v. 226—229.

Die Dacier, welche das erste *θεον* durch marchoient übersetzt, ohne Zweifel aus der kleinen, nichtswürdigen Ursache, nicht zweimal couroient sagen zu dürfen, verdirbt die ganze Schönheit der Stelle. Denn dieses marchoient involvirt eine gewisse Langsamkeit, mit welcher jene Erscheinung unmöglich bestehen kann.

Indeß, kann man sagen, muß dieses auch noch so schnelle Aufsetzen auf die unterliegenden Körper dennoch die Bewegung in etwas langsamer machen, wenn dieses Etwas auch schon noch so unendlich, noch so unmerklich ist. Und daher läßt Homer seine Götter, wenn er ihnen die allermöglichste Schnelligkeit geben will, gar nicht aufsetzen, den Boden gar nicht berühren, sondern über den Boden dahin streichen, und zwar ohne Fortsetzung der Füße, mit an einander geschlossenen Beinen, weil schon die wechselsweise Bewegung*) derselben Verzögerung und Aufenthalt zu erfordern scheint. Diese seinen Göttern eigenthümliche Bewegung vergleicht der Dichter mit dem Fluge der Tauben, als wenn er von der Juno und Minerva sagt (Iliad. *E*. 778.):

Αἱ δε βατην, τρηρωσι πελειασιν ἰθμαθ' ὁμοιαι.

Denn alsdann ist der Flug der Tauben am schnell-

*) De gressu Deorum siehe Comment. in Virgil. Aeneid. lib. I. v. 405. Et vera incessu patuit Dea; et *Wouverius* cap. I. de umbra.

sten, wenn sie mit unbeweglichen Flügeln dahin schießen, wie Virgil sagt (Aeneid. V. 217.):

Radit iter liquidum, celeres neque commovet alas.

Eustathius zwar meint, daß sie hier den Tauben verglichen werden, weil die Alten geglaubt, daß die Fußtapfen der Tauben nicht zu sehen wären. Aus der Bewegung mit geschlossenen Füßen ward auch Neptun vom Ajax erkannt. Iliad. *N.* 71. nach der Auslegung des Heliodorus, Aeth. lib. III. p. 147. Edit. Commel.

Und diesen Stand mit geschlossenen Beinen, weil er ein Bild der Schnelligkeit sey, sagt Heliodorus, hätten die Ägypter daher auch den Bildsäulen ihrer Götter gegeben.

Mir fiel hierbei ein, daß man auch den senkrechten Hang der Arme in den ägyptischen Formen auf diese Schnelligkeit ziehen könnte; denn dimissis manibus fugere, sagten die Alten, sey so geschwind als möglich fliehen, und Aristoteles merkt ausdrücklich an,*) ὁτι οἱ θεοντες θαττον θεουσι παρασειοντες τας χειρας.

Doch dieser senkrechte Hang der Arme, dieser geschlossene Stand der Beine, war nicht den ägyptischen Gottheiten besonders, sondern ihren menschlichen Figuren überhaupt gemein.

---

*) *Aristot.* de incessu animalium, et *Erasmi* Adagia p. 600. edit. Francof. 1646.

Woher dieses? Die natürlichste Stellung ist es gewiß nicht; denn ob es schon die einfältigste zu seyn scheint, so ist es doch gewiß, daß sich der Mensch am seltensten darin befindet: weßhalb ich nicht begreifen kann, wie, nach Herrn Winkelmann (S. 8.), der Anfang der Kunst selbst auf die ägyptischen Formen führen können.

Vielleicht dürfte man sagen: es ist der Stand der völligen Ruhe, und nur diesen hielten die ägyptischen Künstler ihren unbeweglichen Nachahmungen für anständig und zuträglich.

Doch so früh raisonnirt man in der Kunst nicht, und die ersten Bestimmungen enthüllt die Kunst mehr durch äußerliche Veranlassungen, als durch Überlegungen.

Meine Meinung ist also diese: die ersten ägyptischen Figuren standen mit senkrechten Armen und mit zusammengeschlossenen Füßen. Man thue noch das dritte Kennzeichen hinzu, mit zugeschlossenen Augen, und man hat offenbar die Stellung eines Leichnams. Nun erinnere man sich, welche Sorgfalt die alten Ägyptier auf die Leichname wendeten, wie viel Kunst und Kosten sie anwendeten, selbige unverweslich zu erhalten, und es ist natürlich, daß sie auch das Ansehn des Verstorbenen werden zu erhalten gesucht haben. Dieses brachte sie auf die Malerei und die bildenden Künste überhaupt. Sie machten über das Gesicht des Leichnams eine Art von Larve, auf welcher sie die Gesichtszüge des

Verstorbenen nach der Ähnlichkeit ausdrückten. Eine solche Larve ist die Persona Aegyptiaca bei dem Beger T. III. p. 402., welche Herr Winkelmann unrichtig eine Mumie nennt (S. 32. n. 2.) Doch nicht allein das Gesicht, auch der ganze Körper ward in eine Art von hölzerner Maske eingefaßt, welche die Gestalt desselben ausdrückte, daher sie Herodotus *) ausdrücklich ξυλινον τυπον ανθρωποειδεα nennt.

Herr Winkelmann will es zwar leugnen, daß die ältesten menschlichen Figuren mit zugeschlossenen Augen gewesen: und erklärt das μεμυκοτα beim Diodorus durch nictantia (S. 8. Anm. 3.) So hat es auch schon Marsham übersetzt, Can. Chron. p. 292. Edit. Lips. Allein die vornehmste Ursache, warum er diese Auslegung macht, fällt weg, wenn man den Diodorus selbst nachsieht. Diodorus sagt nicht, daß die Bildsäulen des Dädalus mit zugeschlossenen Augen gewesen, wie Herr Winkelmann vorgiebt; sondern er sagt gerade das Gegentheil: die Bildsäulen vor dem Dädalus hatten zugeschlossene Augen, aber Dädalus öffnete sie ihnen; so wie er die Beine ihnen aus einander setzte, und die Arme lüftete.

Aus meiner Erklärung von dem Ursprunge der ägyptischen Kunst läßt sich auch noch erklären, warum die ältesten ägyptischen Figuren mit dem Rücken

*) Lib. II. p. 143. Edit. Wass.

an einer Säule anliegen. Es war der Gebrauch der Ägyptier, die nach der Figur des Leichnams gearbeiteten Särge an die Mauer zu lehnen, und das erste hölzerne oder steinerne Bild war nichts, als die grobe Nachahmung eines solchen Sarges.

Was vor dem Dädalus also in Ägypten nichts, als ein religiöser Gebrauch war, ein bloßes Hülfsmittel des Gedächtnisses, erhob Dädalus zur Kunst, indem er die Nachahmungen todter Körper zu Nachahmungen lebendiger Körper machte; und daher alle das Fabelhafte, was man von seinen Werken erdichtete.

Doch die ägyptischen Künstler selbst müssen diesen Schritt des Dädalus bald nachgethan haben. Denn nach dem Diodorus (lib. I.) ist Dädalus selbst in Ägypten gewesen, und hat sich noch da durch seine Kunst einen unsterblichen Ruhm erworben. „Parallel dicht zusammenstehende Füße, wie sie einige alte Scribenten anzudeuten scheinen, sagt Herr Winkelmann, hat keine einzige übrig gebliebene ägyptische Figur." (S. 39.) Ich möchte das Vorgeben dieser alten Scribenten, welches zu einmüthig und zu ausdrücklich ist, nicht verdächtig machen. Man darf nur erwägen, daß die ältesten Werke der Sculptur, besonders bei den Ägyptiern, wie auch bei den Griechen, von Holz waren (*Pausanias* Corinth. cap. XIX. p. 152. Edit. Kuhn.), so fällt die Verwunderung größtentheils weg, daß sich keins davon erhalten. Genug, daß wir den parallelen Stand

der Füße auf anderen Werken der alten ägyptischen Kunst, als auf der Tabula Isiaca noch erblicken.

Die Ägyptier blieben bei den ersten Verbesserungen des Dädalus stehen: die Griechen erhoben sie weiter bis zur Vollkommenheit.

V.

Von der Verschiedenheit der Zeichen, deren sich die Künste bedienen.

Von der Verschiedenheit der Zeichen, deren sich die schönen Künste bedienen, hangt auch die Möglichkeit und Leichtigkeit ab, mehrere derselben mit einander zu einer gemeinschaftlichen Wirkung zu verbinden.

Die Verschiedenheit zwar, nach welcher sich ein Theil der schönen Künste willkührlicher, und der andere natürlicher Zeichen bedient, kann bei dieser Verbindung nicht besonders in Betrachtung kommen. Da die willkührlichen Zeichen eben deßwegen, weil sie willkührlich sind, alle möglichen Dinge in allen ihren möglichen Verbindungen ausdrücken können, so ist von dieser Seite ihre Verbindung mit den natürlichen Zeichen ohne Ausnahme möglich.

Allein, da diese willkührlichen Zeichen zugleich auf einander folgende sind, die natürlichen Zeichen aber nicht alle auf einander folgen, sondern eine Art derselben neben einander geordnet werden müssen:

so folgt von selbst, daß die willkührlichen Zeichen sich mit diesen beiden Arten natürlicher Zeichen nicht gleich leicht und gleich intim werden vereinigen lassen.

I. Daß willkührliche, auf einander folgende Zeichen mit natürlichen auf einander folgenden Zeichen sich leichter und intimer werden vereinigen lassen, als mit natürlichen neben einander geordneten Zeichen, ist klar. Da aber auf beiden Theilen noch der Unterschied hinzukommen kann, daß es entweder Zeichen für einerlei oder für verschiedene Sinne sind, so kann diese intime Verbindung wiederum ihre Grade haben.

1) Die Vereinigung willkührlicher auf einander folgender hörbarer Zeichen, mit natürlichen auf einander folgenden hörbaren Zeichen, ist unstreitig unter allen möglichen die vollkommenste, besonders wenn noch dieses hinzukommt, daß beiderlei Zeichen nicht allein für einerlei Sinn sind, sondern auch von ebendemselben Organe zu gleicher Zeit gefaßt und hervorgebracht werden können.

Von dieser Art ist die Verbindung der Poesie und Musik, so daß die Natur selbst sie nicht sowohl zur Verbindung, als vielmehr zu einer und ebenderselben Kunst bestimmt zu haben scheint.

Es hat auch wirklich eine Zeit gegeben, wo sie beide zusammen nur Eine Kunst ausmachten. Ich will indeß nicht leugnen, daß die Trennung nicht natürlich erfolgt sey, noch weniger will ich die Ausübung der einen ohne die andere tadeln; aber ich darf doch bedauern, daß durch diese Trennung man

an die Verbindung fast gar nicht mehr denkt, oder wenn man ja noch daran denkt, man die eine Kunst nur zu einer Hülfskunst der andern macht, und von einer gemeinschaftlichen Wirkung, welche beide zu gleichen Theilen hervorbringen, gar nichts mehr weiß. Hernach ist noch auch dieses zu erinnern, daß man nur eine Verbindung ausübt, in welcher die Dichtkunst die helfende Kunst ist, nämlich in der Oper, die Verbindung aber, wo die Musik die helfende Kunst wäre, noch unbearbeitet gelassen hat.*) Oder sollte ich sagen, daß man in der Oper auf beide Verbindungen gedacht habe: nämlich, auf die Verbindung, wo die Poesie die helfende Kunst ist, in der Arie; und auf die Verbindung, wo die Musik

*) Vielleicht ließe sich hieraus ein wesentliches Unterscheidungszeichen zwischen der französischen und italienischen Oper festsetzen.

In der französischen Oper ist die Poesie weniger die Hülfskunst; und es ist natürlich, daß die Musik derselben sonach nicht so brillant werden könne.

In der italienischen ist alles der Musik untergeordnet: dieses sieht man selbst aus der Einrichtung der Opern des Metastasio; aus der unnöthigen Häufung der Personen, z. E. in der Zenobia, welche noch weit verwickelter ist, als Crebillons; aus der üblen Gewohnheit, jede Scene, auch die allerpassionirteste, mit einer Arie zu schließen. (Der Sänger will beim Abgehen für seine Cadence beklatscht seyn.)

Man müßte in dieser Absicht die besten französischen Opern, als Atys und Armide, gegen die besten des Metastasio untersuchen.

die helfende Kunst ist, im Recitative? Es scheint so. Nur dürfte die Frage dabei seyn, ob diese vermischte Verbindung, wo nur nach der Reihe die eine Kunst der andern subservirt, in einem und ebendemselben Ganzen natürlich sey, und ob die wollüstigere, welches unstreitig die ist, wo die Poesie der Musik subservirt, nicht der andern schadet, und unser Ohr zu sehr vergnügt, als daß es das wenigere Vergnügen bei der andern nicht zu matt und schläfrig finden sollte.

Dieses Subserviren unter den beiden Künsten besteht darin, daß die eine vor der andern zum Hauptwerke gemacht wird, nicht aber darin, daß sich die eine bloß nach der andern richtet, und wenn ihre verschiedenen Regeln in Collision kommen, daß die eine der andern so viel nachgiebt als möglich. Denn dieses ist auch in der alten Verbindung geschehen.

Aber woher diese verschiedenen Regeln, wenn es wahr ist, daß beider Zeichen einer so intimen Verbindung fähig sind? Daher, daß beider Zeichen zwar in der Folge der Zeit wirken, aber das Maaß der Zeit, welches den Zeichen der einen und den Zeichen der andern widerspricht, nicht einerlei ist. Die einzelnen Töne in der Musik sind keine Zeichen, sie bedeuten nichts und drücken nichts aus; sondern ihre Zeichen sind die Folgen der Töne, welche Leidenschaft erregen und bedeuten können. Die willkührlichen Zeichen der Worte hingegen bedeuten für sich

selbst etwas, und ein einziger Laut, als willkührliches Zeichen, kann so viel ausdrücken, als die Musik nicht anders, als in einer langen Folge von Tönen empfindlich machen kann. Hieraus entspringt die Regel, daß die Poesie, welche mit Musik verbunden werden soll, nicht von der gedrungenen Art seyn muß; daß es bei ihr keine Schönheit ist, den besten Gedanken in so wenig als möglich Worte zu bringen, sondern daß sie vielmehr jedem Gedanken, durch die längsten geschmeidigsten Worte, so viel Ausdehnung geben muß, als die Musik braucht, etwas Ähnliches hervorbringen zu können. Man hat den Componisten vorgeworfen, daß ihnen die schlechteste Poesie die beste wäre, und sie dadurch lächerlich zu machen geglaubt; aber sie ist ihnen nicht deßwegen die liebste, weil sie schlecht ist, sondern weil die schlechte nicht gedrängt und gepreßt ist. Es ist aber darum nicht jede Poesie, welche nicht gedrängt und gepreßt ist, schlecht; sie kann vielmehr sehr gut seyn, ob sie gleich freilich, als bloße Poesie betrachtet, nachdrücklicher und schöner seyn könnte. Allein sie soll auch nicht als bloße Poesie betrachtet werden.

Daß eine Sprache vor der andern zur Musik geschickt sey, ist wohl unstreitig; nur will kein Volk das Wenigere auf seine Sprache kommen lassen. Die Unschicklichkeit beruht aber nicht bloß in der rauhen und harten Aussprache, sondern auch, zufolge der gemachten Anmerkung, in der Kürze der Wörter,

und zwar dieses nicht allein, weil die kurzen Wörter auch meistentheils hart sind und sich schwer unter einander verbinden lassen, sondern auch schon deßwegen, weil sie kurz sind, weil sie zu wenig Zeit brauchen, als daß ihnen die Musik mit ihren Zeichen gleichen Schrittes folgen könnte.

Völlig kann keine Sprache von der Beschaffenheit seyn, daß ihre Zeichen eben so viel Zeit erforderten, als die Zeichen der Musik, und ich glaube, dieses ist der natürliche Anlaß gewesen, ganze Passagen auf eine Sylbe zu legen.

2) Nach dieser vollkommensten Vereinigung der Poesie und Musik folgt die Vereinigung willkührlicher auf einander folgender hörbarer Zeichen mit willkührlichen auf einander folgenden sichtbaren Zeichen, das ist die Verbindung der Musik mit der Tanzkunst, der Poesie mit der Tanzkunst, und der vereinigten Musik und Poesie mit der Tanzkunst.

Unter diesen drei Verbindungen, von welchen allen wir bei den Alten Exempel finden, ist wiederum die Verbindung der Musik mit der Tanzkunst die vollkommnere; denn obschon hörbare mit sichtbaren Zeichen verbunden werden, so fällt doch dafür hinwiederum der Unterschied des Zeitraums, den diese Zeichen nöthig haben, weg, welcher in der Verbindung der Poesie mit der Tanzkunst oder der vereinigten Poesie und Musik mit der Tanzkunst bleibt.

3) Wie es eine Verbindung willkührlicher auf einander folgender hörbarer Zeichen mit natürlichen auf

einander folgenden hörbaren Zeichen giebt: sollte es nicht auch eine Verbindung willkührlicher auf einander folgender sichtbarer Zeichen mit natürlichen auf einander folgenden sichtbaren Zeichen geben? Ich glaube, dieses war die Pantomime der Alten, wenn wir sie außer ihrer Verbindung mit der Musik betrachten. Denn es ist gewiß, daß die Pantomime nicht aus bloß natürlichen Bewegungen und Stellungen bestand, sondern, daß sie auch willkührliche zu Hülfe nahm, deren Bedeutung von der Convention abhing.*)

Dieses muß man annehmen, um die Vollkommenheit der alten Pantomime wahrscheinlich zu finden, zu welcher noch ihre Verbindung mit der Poesie vieles beitrug. Dieses aber war eine Verbindung von einer besondern Art, indem nicht Zeichen und Zeichen mit einander verbunden wurden, sondern bloß die Folge der einen nach der Folge der andern eingerichtet, bei der Ausführung diese letztere aber unterdrückt ward.

II. Dieses waren die vollkommenen Verbindungen; die unvollkommenen sind diejenigen, da willkührliche auf einander folgende Zeichen mit natürlichen neben einander geordneten Zeichen verbunden werden, deren vornehmste die Verbindung der Malerei mit der Poesie seyn würde. Wegen des Unter-

---

*) Die einfache Kunst, welche sich willkührlicher auf einander folgender sichtbarer Zeichen bedient, wird die Sprache der Stummen seyn.

schiedes, daß die Zeichen der einen im Raume, und die Zeichen der andern in der Zeit auf einander folgen, kann keine vollkommene Verbindung entstehen, woraus eine gemeinschaftliche Wirkung entspränge, sondern nur eine Verbindung, bei welcher die eine der andern untergeordnet ist.

Erstlich also die Verbindung, wo die Malerei der Dichtkunst untergeordnet ist. Hierher gehört der Gebrauch der Bänkelsänger, den Inhalt ihrer Lieder malen zu lassen und darauf zu weisen.

Die Verbindung, welche Caylus angiebt, ist mehr von der Art, wo die alte Pantomime mit der Poesie verbunden war. Diese ist, die Folge der Zeichen der einen durch die Folge der Zeichen der andern zu bestimmen.

Daß die Malerei sich natürlicher Zeichen bedient, muß ihr allerdings einen großen Vorzug vor der Poesie gewähren, welche sich nur willkührlicher Zeichen bedienen kann.

Indessen sind beide hierin auch nicht so weit aus einander, als es dem ersten Ansehn nach scheinen sollte, und die Poesie hat nicht nur wirklich auch natürliche Zeichen, sondern auch Mittel, ihre willkührlichen zu der Würde und Kraft der natürlichen zu erhöhen.

Anfangs ist es gewiß, daß die ersten Sprachen aus der Onomatopöie entstanden sind, und daß die

ersten erfundenen Wörter gewisse Ähnlichkeiten mit den auszudrückenden Sachen gehabt haben. Dergleichen Wörter finden sich auch jetzt noch in allen Sprachen mehr oder weniger, je nachdem die Sprache selbst mehr oder weniger von ihrem ersten Ursprunge entfernt ist. Aus dem klugen Gebrauche dieser Wörter entsteht das, was man den musikalischen Ausdruck in der Poesie nennt, von welchem öfters und vielfältig Exempel angeführt werden.

So weit indeß die verschiedenen Sprachen größtentheils in ihren einzelnen Wörtern von einander abgehen, so viel Ähnliches haben sie noch in denjenigen Fällen, in welchen, allem Ansehn nach, die ersten Menschen die ersten Töne von sich hören ließen. Ich meine, bei dem Ausdrucke der Leidenschaften. Die kleinen Wörter, mit welchen wir unsere Verwunderung, unsere Freude, unsern Schmerz ausdrücken, mit einem Worte die Interjektionen, sind in allen Sprachen ziemlich einerlei, und verdienen daher, als natürliche Zeichen betrachtet zu werden. Ein großer Reichthum an dergleichen Partikeln ist daher allerdings eine Vollkommenheit einer Sprache, und ob ich schon weiß, welchen Mißbrauch elende Köpfe davon machen können, so bin ich doch auch gar nicht mit der frostigen Anständigkeit zufrieden, welche sie beinahe gänzlich verbannen will. Man sehe, mit welcher Mannigfaltigkeit und Menge von Interjektionen Philoktet bei dem Sophokles seinen Schmerz ausdrückt. Ein Übersetzer in neuere Spra-

chen muß sehr verlegen seyn, was er dafür substituiren soll.

Die Poesie bedient sich ferner nicht bloß einzelner Wörter, sondern dieser Wörter in einer gewissen Folge. Wenn also auch schon nicht die Wörter natürliche Zeichen sind, so kann doch ihre Folge die Kraft eines natürlichen Zeichens haben. Wenn nämlich alle die Wörter vollkommen so auf einander folgen, als die Dinge selbst, welche sie ausdrücken. Dieses ist ein anderer poetischer Kunstgriff, der noch nie gehörig berührt worden und eine eigene Erläuterung durch Exempel verdient.

Das Bisherige erweis't, daß es der Poesie nicht ganz und gar an natürlichen Zeichen mangelt. Sie hat aber auch ein Mittel, ihre willkührlichen Zeichen zu dem Werthe der natürlichen zu erheben, nämlich die Metapher. Da nämlich die Kraft der natürlichen Zeichen in ihrer Ähnlichkeit mit den Dingen besteht, so führt sie, anstatt dieser Ähnlichkeit, welche sie nicht hat, ein andere Ähnlichkeit ein, welche das bezeichnete Ding mit einem andern hat, dessen Begriff leichter und lebhafter erneuert werden kann.

Zu diesem Gebrauche der Metaphern gehören auch die Gleichnisse. Denn das Gleichniß ist im Grunde nichts, als eine ausgemalte Metapher, oder die Metapher nichts, als ein zusammengezogenes Gleichniß.

Die Unmöglichkeit, in der sich die Malerei befindet, sich dieses Mittels zu bedienen, giebt der

Poesie einen großen Vorzug, indem sie sonach eine Art von Zeichen hat, welche die Kraft der natürlichen haben, nur daß sie diese Zeichen selbst hinwiederum durch willkührliche ausdrücken muß.

Nicht jeder Gebrauch der willkührlichen auf einander folgenden hörbaren Zeichen ist Poesie. Warum soll jeder Gebrauch natürlicher neben einander stehender sichtbarer Zeichen Malerei seyn, in so fern Malerei für die Schwester der Poesie angenommen wird?

So gut es von jenen einen Gebrauch giebt, der nicht eigentlich auf die Täuschung geht, durch den man mehr zu belehren, als zu vergnügen, mehr sich verständlich zu machen, als mit sich fortzureißen sucht, das ist, so gut die Sprache ihre Poesie hat: so gut muß auch die Malerei dergleichen haben.

Es giebt also poetische und prosaische Maler.

Prosaische Maler sind diejenigen, welche die Dinge, die sie nachahmen wollen, nicht dem Wesen ihrer Zeichen anmessen.

1) Ihre Zeichen sind neben einander stehend; welche folglich Dinge, die auf einander folgen, damit vorstellen.
2) Ihre Zeichen sind natürlich; welche folglich sie mit willkührlichen vermischen, die Allegoristen.
3) Ihre Zeichen sind sichtbar; welche folglich nicht durch das Sichtbare das Sichtbare, sondern das Hörbare, oder Gegenstände anderer Sinne vor-

stellen wollen. Erläuterung: the enraged Musician von Hogarth.

Die Malerei sagt man, bedient sich natürlicher Zeichen. Dieses ist, überhaupt zu reden, wahr. Nur muß man sich nicht vorstellen, daß sie sich gar keiner willkührlichen Zeichen bediene; wovon an einem andern Orte.

Und hiernächst lasse man sich belehren, daß selbst ihre natürlichen Zeichen, unter gewissen Umständen, es völlig zu seyn, aufhören können.

Ich meine nämlich so: Unter diesen natürlichen Zeichen sind die vornehmsten, Linien, und aus diesen zusammengesetzte Figuren. Nun ist es aber nicht genug, daß diese Linien unter sich eben das Verhältniß haben, welches sie in der Natur haben; eine jede derselben muß auch die nämliche und nicht bloß verjüngte Dimension haben, die sie in der Natur hat, oder in demjenigen Gesichtspunkte haben würde, aus welchem das Gemälde betrachtet werden soll.

Derjenige Maler also, welcher sich vollkommner natürlicher Zeichen bedienen will, muß in Lebensgröße oder wenigstens nicht merklich unter Lebensgröße malen. Derjenige, welcher zu weit unter diesem Maaße bleibt, der Verfertiger kleiner Cabinetstücke, der Miniaturmaler, kann zwar im Grunde ebenderselbe große Künstler seyn; nur muß er nicht verlangen, daß seine Werke eben die Wahrheit haben,

eben die Wirkung thun sollen, welche jene Werke haben und thun.

Eine menschliche Figur von einer Spanne, von einem Zolle, ist zwar das Bild eines Menschen; aber es ist doch schon gewissermaßen ein symbolisches Bild; ich bin mir der Zeichen dabei bewußter, als der bezeichneten Sache; ich muß die verjüngte Figur in meiner Einbildungskraft erst wieder zu ihrer wahren Größe erheben, und diese Verrichtung meiner Seele, sie mag noch so geschwind, noch so leicht seyn, verhindert doch immer, daß die Intuition des Bezeichneten nicht zugleich mit der Intuition des Zeichens erfolgen kann.

Man dürfte vielleicht einwenden: die Dimensionen der sichtbaren Dinge, sofern sie gesehen werden, sind wandelbar; sie hängen von der Entfernung ab, und es giebt Entfernungen, in welchen eine menschliche Figur nur eine Spanne, einen Zoll groß zu seyn scheint; welchem nach man auch nur anzunehmen braucht, daß diese verjüngte Figur aus dieser Entfernung genommen sey, um die Zeichen für vollkommen natürlich gelten zu lassen.

Allein ich antworte: in der Entfernung, in welcher eine menschliche Figur nur von der Größe einer Spanne, oder eines Zolles zu seyn scheint, erscheint sie auch undeutlicher; das ist aber bei den verjüngten Figuren in dem Vorgrunde kleiner Gemälde nicht, und die Deutlichkeit ihrer Theile widerspricht der annehmlichen Entfernung, und erin-

nert uns zu lebhaft, daß die Figuren verjüngt und nicht entfernt sind.

Es ist hiernächst bekannt, wie viel die Größe der Dimensionen zu dem Erhabenen beiträgt, und dieses Erhabene verliert sich durch die Verjüngung in der Malerei gänzlich. Ihre größten Thürme, ihre schärfsten rauhesten Abstürze, ihre noch so überhangenden Felsen, werden auch nicht einen Schatten von dem Schrecken und dem Schwindel erregen, den sie in der Natur erregen, und den sie auch in der Poesie in einem ziemlichen Grade erregen können.

Welch ein Gemälde beim Shakespeare, wo Edgar den Gloster auf die äußerste Spitze des Hügels führt, von welcher er sich herabstürzen will! *)

Come on, sir! here's the place; — stand still!
— How fearful
And dizzy 'tis, to cast one's eyes so low!
The Crows and Choughs, that wing the mid-
way air,
Show scarce so gross as Beetles: half way
down,
Hangs one that gathers samphire; dreadful
trade!
Methinks, he seems no bigger, than his head:
The fishermen, that walk upon the beach,
Appear like mice; and yon' tall anchoring bark,
Diminish'd to her cock; her cock a buoy

---

*) King Lear Act. IV. Sc. 6.

Almost too small for sight. The murmuring surge,
That on the unnumber'd idle Pebbles chafes,
Cannot be heard so high: — I'll look no more;
Lest my brain turn, and the deficient sight
Topple down headlong.

Mit dieser Stelle des Shakespeare ist zu vergleichen die Stelle beim Milton B. VII. v. 210., wo der Sohn Gottes in das grundlose Chaos herabsieht. Diese Tiefe ist bei weitem die größere; gleichwohl thut die Beschreibung derselben keine Wirkung, weil sie uns durch nichts anschauend gemacht wird; welches bei dem Shakespeare so vortrefflich durch die allmälige Verkleinerung der Gegenstände geschieht.

VI.

Die verschiedenen Dimensionen schwächen die Wirkung in der Malerei.

Die verjüngten Dimensionen schwächen die Wirkung in der Malerei.

Ein schönes Bild in Miniatur kann unmöglich eben dasselbe Wohlgefallen erwecken, welches dieses Bild in seiner wahren Größe erwecken würde.

Wo die Dimensionen aber nicht beibehalten werden können, da will der Betrachter sie wenigstens aus der Vergleichung mit gewissen bekannten und bestimmten Größen schließen und beurtheilen können.

Die bekannteste und bestimmteste Größe ist die menschliche Gestalt. Daher sind auch fast alle Längenmaaße von der menschlichen Gestalt oder von einzelnen Theilen derselben hergenommen worden. Eine Elle, ein Fuß, ein Klafter, ein Schritt, ein Zoll, Mannshoch 2c.

Sonach glaube ich, daß die menschlichen Figuren dem Landschaftsmaler, auch außer dem höhern Leben,

das sie in sein Stück bringen, noch den wichtigen Dienst leisten, daß sie das Maaß aller übrigen Gegenstände und ihrer Entfernungen unter einander, darin werden.

Läßt er sie weg, so muß er diesen Mangel eines gewissen Maaßes durch Anbringung anderer Dinge ersetzen, welche der Mensch zu seinem Gebrauche oder zur Bequemlichkeit gemacht, und daher nach seiner Größe eingerichtet hat. Ein Haus, eine Hütte, ein Zaun, eine Brücke, ein Steig, können diesen Dienst verrichten ꝛc.

Und will der Künstler eine ganz unbebaute Wüste, verlassene Gegend, ohne alle Menschen und menschliche Spuren schildern, so muß er wenigstens Thiere von bekannter Größe hineinsetzen, aus deren Verhältnisse zu den übrigen Gegenständen man auf ihre eigentlichen Dimensionen schließen kann.

Der Mangel eines bestimmten und bekannten Maaßes kann auch in historischen und nicht bloß in Landschaftsstücken von übler Wirkung seyn. „Die dichterische Erfindung," sagt der Herr von Hagedorn,*) „sobald sie der bloßen Einbildungskraft überlassen ist, leidet Zwerge und Riesen beisammen; aber die malerische Erfindung, oder die Vertheilung, ist nicht so gutwillig und biegsam." Er erläutert seine Meinung durch ein ächtes Gemälde des Alterthums, den schlafenden Cyclopen des Timanthes.

---

*) Von der Malerei S. 169.

dieses Riesen ungeheure Größe auszudrücken, hat der Künstler dessen Daumen durch darneben gestellte Satyren mit einem Thyrsus ausmessen lassen. Er findet den Einfall sinnreich, aber in einer malerischen Zusammensetzung sowohl mit den ersten Begriffen von Gruppiren und unseren jetzigen Ideen vom Helldunkeln streitend, als auch dem ungezwungenen Gleichgewichte des Gemäldes nachtheilig. Man kann es dem Herrn von Hagedorn auf sein Wort glauben, daß dieser Gegenstand alle die bemerkten Unbequemlichkeiten hat. Allein es sind dieses nur Unbequemlichkeiten für das Auge des erwähnten Kenners; ich füge aus dem, was ich von den Dimensionen gesagt habe, eine andere hinzu, die er für jedes Auge hat, und für das ungeübtere am meisten.

Wenn mir der Dichter den Riesen und den Zwerg nennt, so weiß ich es aus den Worten, daß er die zwei Extreme meint, zu welchen die menschliche Gestalt von ihrer gewöhnlichen Größe abweichen kann. Allein wenn der Maler eine große und eine kleine Figur verbindet, woher weiß ich, daß es jene Extreme seyn sollen? Ich kann wechselsweise sowohl die kleine, als die große für die Figur von der gewöhnlichen Größe annehmen. Nehme ich die kleinere dafür an, so ist die große ein Colossus; nehme ich die große dafür an, so wird die kleine ein Lilliputer. Ich kann mir in diesem Falle noch eine größere, und in jenem noch eine kleinere denken. Es bleibt also unentschieden, ob der Maler einen

Zwerg oder einen Riesen, oder ob er beides vorstellen wollen.

Julius Romanus ist es nicht allein, welcher den Einfall des Timanthes nachgeahmt hat;*) auch Franciscus Floris hat ihn in seinem Herkules unter den Pygmäen gebraucht, in einer Zeichnung, die Henr. Cock 1563 gestochen hat. Ich zweifle aber, ob sehr glücklich. Da er nämlich die Pygmäen nicht als verwachsene und bucklichte Zwerge, sondern als in allen ihren Verhältnissen wohl gewachsene kleine Menschen vorstellt, so würde ich nicht wissen, ob es nicht Menschen von ordentlicher Größe, und der unter der Eiche schlafende Herkules nicht ein Riese seyn sollte, wenn ich nicht den Herkules an seiner Keule und Löwenhaut erkennte, und es schon wüßte, daß das Alterthum den Herkules zwar als einen großen, aber als keinen ungeheuren Mann vorgestellt. Timanthes läßt einen Satyr den Daumen des Cyklopen mit einem Thyrsus messen; Miros einen Pygmäen die Fußsohle des Herkules mit einem Stabe. Es ist wahr, Herkules ist in Betrachtung der Pygmäen so gut Riese, als der Cyklope in Betrachtung der Satyren. Dessenungeachtet thut die ähnliche Ausmessung hier nicht auch die ähnliche Wirkung. Die Satyren waren an ihrer Gestalt kenntlich, und ihre Größe war die gewöhnliche menschliche Größe. Wenn sie also den Daumen

*) *Richardson* Traité de la Peinture, T. I. p. 84.

des Cyklopen messen, so erkennen wir klar daraus, wie viel der Cyklope größer, als der Satyr sey. So auch bei den Pygmäen; das Messen des Pygmäen erweckt die Idee von der Größe des Herkules: gleichwohl aber ist es hier nicht auf die Größe des Herkules, sondern auf die Kleinheit der Pygmäen angesehen, und die Idee von dieser hätte Floris am lebhaftesten machen sollen. Dieses aber konnte nicht wohl anders geschehen, als wenn er den Zwergen auch außer ihrer Kleinheit noch andere Eigenschaften, die wir dabei zu denken gewohnt sind, gegeben hätte; die Ungestaltheit nämlich, oder das vergrößerte Verhältniß ihrer Breite gegen ihre Länge. Er hätte sie den Figuren in concaven und convexen Spiegeln, mit welchen sie Aristoteles vergleicht, ähnlicher machen sollen.*)

---

*) *Aristoteles* Probl. Sect. X. nach der Verbesserung des Vossius ad Pompon. Melam lib. III. cap. 8. p. 587.

VII.

Kleinere Fragmente
artistischen Inhalts,
welche bei der zweiten Ausgabe des Laokoon schon als Anhang bekannt gemacht worden sind.

1.
Allegorie.

Eine von den schönsten kurzgefaßten allegorischen Fictionen ist beim Milton (Paradise lost, B. III. v. 685.), wo Satan den Uriel hintergeht.

— Oft, though wisdom wake, suspicion sleeps
At wisdom's gate, and to simplicity
Resigns her charge, while goodness thinks no ill
Where no ill seems —

„Oft, wenn gleich die Weisheit wacht, schläft der Argwohn an ihren Thüren, und giebt sein Amt der Einfalt, maßen die Güte nichts Böses vermuthet, wo nichts Böses hervorblickt."

Und so gefallen mir die allegorischen Fictionen; aber sie weitläuftig ausbilden, die erdichteten Wesen nach allen ihren Attributen der Malerei beschreiben, und auf diese eine ganze Folge von mancherlei Vorfällen gründen, dünkt mich ein kindischer, gothischer, mönchischer Witz.

Die einzige Weise indeß, wie eine weitläuftigere allegorische Fiction noch erträglich zu machen ist, ist von dem Cebes gebraucht worden: er erzählt nicht die bloße Fiction, sondern so wie sie von einem Maler behandelt worden.

2.

Von den nothwendigen Fehlern.

Dieses Kapitel der Aristotelischen Dichtkunst ist bisher noch am wenigsten commentirt worden.

Ich nenne nothwendige Fehler solche, ohne welche vorzügliche Schönheiten nicht seyn würden, denen man nicht anders, als mit Verlust dieser Schönheiten abhelfen kann.

So ist im Milton ein nothwendiger Fehler der Gebrauch der Sprache in allem dem weiten Umfange, welcher Kenntnisse voraussetzt, die Adam noch nicht haben konnte. Es ist wahr, Adam konnte so und so nicht reden, man konnte mit ihm so und so nicht reden: aber laßt ihn reden, wie er hätte

reden müssen, so fällt zugleich das große vortreffliche Bild weg, welches der Dichter seinen Lesern macht. Und es ist unstreitig die höhere Absicht des Dichters, die Phantasie seiner Leser mit schönen und großen Bildern zu füllen, als überall adäquat zu seyn. Z. E. B. V. v. 388. von den Fahnen und Standarten der Engel — — deßgleichen gehören seine theologischen Fehler hieher, oder dasjenige, was mit den genaueren Begriffen, die wir uns von den Geheimnissen der Religion zu machen haben, zu streiten scheint, ohne welches er aber das in keiner uns sinnlich zu machenden Zeitfolge hätte erzählen können, was vor der Zeit geschahe. Z. E. wenn er den Allmächtigen (B. V. v. 604.) zu seinen Engeln sagen läßt:

This day I have begot, whom I declare
My only son, and on this holy hill
Him have anointed, whom ye now behold
At my right hand; your head I him appoint.

Heute mag hier immer heißen von Ewigkeit: Gott hatte den Sohn von Ewigkeit gezeugt. Gut; aber dieser Sohn war doch nicht von Ewigkeit das, was er seyn sollte, oder er ward wenigstens nicht dafür erkannt. Es gab eine Zeit, da die Engel nichts von ihm wußten, da sie ihn nicht zur Rechten des Vaters sahen, da er noch nicht für ihren Herrn erklärt war. Und das ist nach unserer Orthodoxie falsch. Will man sagen, Gott hätte bis dahin die Engel in der Unwissenheit von den Geheimnissen

seiner Dreieinigkeit gelassen: so würde eine Menge abgeschmackter und unverdaulicher Dinge daraus folgen. Die wahre Entschuldigung des Milton ist diese, daß er nothwendig diesen Fehler begehen mußte; daß dieser Fehler auf keine Weise auszuweichen ist, wenn er das nach einer uns verständlichen Zeitfolge erzählen will, was in keiner solchen Zeitfolge geschehen ist. Soll die Ursache des Falles der bösen Engel ihre Beneidung der höhern Würde des Sohnes seyn, so muß man sich vorstellen, daß diese Beneidung eben so von Ewigkeit erfolgt sei, als die Geburt des Sohnes 2c. Allein ich denke überhaupt, daß Milton eine bessere Ursache hätte erdenken sollen, als diese, welche nicht in der Schrift, sondern nur in den Vorstellungen einiger Kirchenväter gegründet ist.

3.

Über eine Stelle aus Winkelmann's Geschichte der Kunst, den Zenodorus betreffend.

„Plinius," sagt Herr Winkelmann S. 396, „berichtet, daß man unter dem Nero nicht mehr verstanden, in Erz zu gießen, und er beruft sich auf die colossalische Statue dieses Kaisers vom Zenodorus, dem es bei aller seiner Kunst in dieser

Arbeit nicht gelingen wollen. Es ist aber hieraus, wie Donati und Nardini wollen, nicht zu schließen, daß diese Statue von Marmor gewesen."

Es ist gewiß, daß Donati und Nardini die Stelle des Plinius, auf die es hier ankommt, nicht verstanden und eine Unwahrheit daraus geschlossen haben. Aber auch Herr Winkelmann muß sie mit der gehörigen Aufmerksamkeit nicht erwogen haben, oder er hätte sich anders ausgedrückt. Es soll dem Zenodorus mit dieser Statue nicht geglückt seyn? Wo sagt dieses Plinius? Er rühmt vielmehr von ihm, daß er in seiner Kunst keinem Alten nachzusetzen gewesen, daß sein Werk eine ungemeine Ähnlichkeit gehabt, daß er schon vorher seine Geschicklichkeit durch Gießung eines colossalischen Merkurs bewährt. Und die Beweteiferung der folgenden Kaiser, dem Nero keinen Antheil der Ehre an dessen Statue zu lassen, sie der Sonne zu weihen, den Neronischen Kopf mit Köpfen ihrer Bildung zu vertauschen, sie mit unermeßlicher Mühe von ihrem Orte wegbringen, und anderswo aufrichten zu lassen: was kann man anders daraus schließen, als daß es ein Werk von ganz besonderm Werthe gewesen seyn müsse? Plinius sagt zwar: Ea statua indicavit interisse fundendi aeris scientiam. Allein diese Worte sind es eben, die man mißdeutet. Man findet darin den Verlust der Kunst, in Metall zu gießen, da nichts darin liegt, als der Verlust der Kunst, diesem Metalle eine gewisse

Mischung (temperaturam aeris) zu geben, welche man in den alten Kunstwerken dieser Art zu seyn glaubte. Es fehlte dem Zenodorus an einem chymischen Geheimnisse, nicht an der plastischen Geschicklichkeit. Und zwar bestand dieses chymische Geheimniß darin, daß die Alten das Kupfer, aus welchem sie ihre Bildsäulen gossen, mit Gold und Silber sollen gemischt haben: quondam aes confusum, auro argentoque miscebatur.*) Dieses Geheimniß war verloren gegangen, und zur Mischung des Kupfers, deren sich die damaligen Künstler bedienten, kam nichts als Blei, wie Plinius selbst diese Mischung deutlich erzählt.**) Nunmehr lese man die obige Stelle ganz: Ea statua indicavit interisse fundendi aeris scientiam, cum et Nero largiri aurum argentumque paratus esset, et Zenodorus scientia fingendi caelandique nulli veterum postponeretur.***) Umsonst wollte der verschwenderische Nero Silber und Gold dazu geben; der Künstler konnte es nicht brauchen; er verstand nur eine weit geringere Temperatur: aber der geringere Werth des Metalles, worin er arbeitete, hatte keinen Einfluß auf seine Kunst; in dieser wich er keinem Alten; Plinius sagt es; Plinius hatte sein Werk; ihm müssen wir glauben.

---

*) *Plin.* lib. XXXIV. sect. 3. edit. Hard.

**) l. c. sect. 20.

***) l. c. sect. 18.

„Der schöne Seneca in Erz,“ sagt Herr Winkelmann in einer neuen Schrift,*) „den man kürzlich im Herculane entdeckt, könnte allein ein Zeugniß wider den Plinius geben, welcher vorgiebt, daß man unter dem Nero nicht mehr verstanden habe, in Erz zu gießen.“ — Wem können wir wegen der Schönheit dieses Werkes sicherer trauen, als ihm? Aber, wie ich gezeigt habe, er streitet mit einem Schatten; Plinius sagt das nicht, was er ihn sagen läßt. Ich weiß den Ort zwar wohl, auf den sich Herr Winkelmann noch berufen könnte; wo nämlich Plinius von der kostbaren Mischung des alten Erzes redet und hinzusetzt: et tamen ars pretiosior erat; nunc incertum est, pejor haec sit, an materia. Aber er spricht vergleichungsweise, und man muß ihn von den meisten, nicht von allen Werken seiner Zeit verstehen, weil er selbst dem Zenodorus ein besseres Zeugniß ertheilt, und der Meister des erwähnten Seneca gleichfalls ein besseres verdient.

*) Nachrichten von den neuesten Herculanischen Entdeckungen, S. 35.

4.

Über einige Stellen aus dem Montfaucon.

(*Montfaucon* Antiquité Expliquée. Première Partie. Seconde Edit. de Paris 1722.)

S. 50.

Montfaucon hält einen Kopf mit einem Barte und weit geöffnetem Munde, den er in seinem eigenen Cabinette gehabt, für einen Jupiter, qui rend des oracles. Höchst abgeschmackt! Der Kopf ist offenbar eine Larve. Die weite Öffnung des Mundes für einen redenden Gott würde nichts weniger als nach dem alten Geschmacke seyn.

S. 52.

Auf dem geschnittenen Stein aus dem Maffei n. 5. Tab. XIX, welcher die Entführung der Europa vorstellt, läßt der Künstler den Stier nicht schwimmen, sondern auf der Fläche des Wassers, wie auf dem Eise laufen. So schön dieses Bild in der Poesie ist, wo man sich die äußerste Geschwindigkeit dazu denken kann; so anstößig ist es auf einem Kunstwerke, weil der Begriff, den die materielle Kunst von der Geschwindigkeit geben kann, nur sehr schwach, die Schwere des Stiers dagegen zu sichtlich ist.

S. 64.

Die Tuccia Vestalis mit dem Siebe, eine kleine Statue beim Montfaucon Tab. XXVIII. 1., hat

keinen Schleier; auch nicht einmal infulam; sie ist in ihren freien natürlichen Haaren; ein Beweis, daß die Alten auch das Costume der Schönheit nachsetzten.

S. 76.

Der Minotaurus war nach der Fabel ein ordentlicher Mensch, nur mit einem Ochsenkopfe. Doch man wird wenig alte Monumente finden, wo er so abgebildet. Die Figur ist nicht schön; aber die Künstler machten eine Art von Centaurus daraus, welches zwar eine schönere, aber eine weit abgeschmacktere Figur ist, indem sie nunmehr zwei Bäuche, zwei Werkstätten der animalischen Ökonomie hat, welches eine offenbare Absurdität ist.

S. 96.

Von dem Hinken des Vulkan. In den noch übrigen Bildsäulen des Montfaucon erscheint er hinkend. Die alten Künstler indeß, die ihn hinkend machten, thaten es ohne Nachtheil der Schönheit. *Cicero* de natura Deorum 1. sagt: Athenis laudamus Vulcanum, quem fecit Alcamenes, in quo stante atque vestito apparet claudicatio non deformis.

S. 125.

Montfaucon hält die Figuren, die beim Stosch für Diomedes gelten, für Bellonarios, welches mir sehr wahrscheinlich ist. Doch giebt er

S. 145. Tab. LXXXVI. 1. eine dergleichen Figur selbst für einen Diomedes aus.

S. 194.

Montfaucon bringt einen geschnittenen Stein bei, auf dem ein Herkules mit der Keule und die auf den Rücken geworfene Löwenhaut mit der Umschrift Anteros. Er nimmt Anteros für Gegenliebe. Une autre image d'Anteros est si extraordinaire, qu'on ne la prendroit jamais pour telle, si l'inscription Anteros n'en faisoit foi. Cette image ressemble parfaitement à un Hercule barbu, qui porte la massue sur l'épaule. La peau de bête, qui pend derrière, paroit d'être non pas d'un lion, comme on la voit dans Hercule, mais d'un sanglier. La petitesse de la pierre, qui est une cornaline, certainement antique, ne permet pas de la bien distinguer. Cette figure est si éloignée de l'idée, qu'on a ordinairement d'Anteros, que plusieurs aimeroient mieux croire, que c'est le nom d'ouvrier et que la figure représentée est un Hercule. Und so ist es auch; denn Stosch führt einen andern geschnittenen Stein mit diesem Worte an.

S. 221.

Der Name des Glycon findet sich auch auf einem Basrelief beim Boissard, woraus es Montfaucon, Pl. CXXXV. anführt. Es stellt den Herkules mit der Keule vor, an der sich ein Cupido

hält, und hinter der er vor einem vorstehenden Adler mit dem Blitze in den Klauen, Schutz sucht. *ΘΕΩΙ ΑΛΕΞΙΚΑΚΩΙ ΓΛΥΚΩΝ.*

Die Büste des Bacchus Pl. CXLVIII., aus Beger's Brandenb. Cabinette, öffnet den Mund, daß die unterste Reihe Zähne zu sehen, um die Trunkenheit auszudrücken.

Auch eine größere Öffnung haben die Bacchantinnen, als die Nr. 4. Pl. CLXI.

Deßgleichen die lachenden Frauen aus dem Beger Pl. CLXXIII.

S. 293.

Die kleine Statue mit einem Fuße auf einer Kugel, in der einen Hand einen zerbrochenen Degen, die Montfaucon für die Göttinn Rom ausgiebt, ist vielleicht ein Sphäromachus.

S. 359.

Was Tab. CCXII. Maffei für den Pudicilium ausgiebt, scheint mir Ariadne zu seyn. Die anderen beiden Figuren scheinen Bacchus und einer von seinem Gefolge zu seyn, welcher letztere den Gott abziehen will, bei der Ariadne länger zu verweilen; so wie auf dem geschnittenen Steine aus dem königlichen Cabinette Tab. CL. 1.

5.
Über eine Stelle aus dem Potter.

Clemens Alexandrinus, wenn er von den Bildsäulen der heidnischen Götter und ihren charakteristischen Kennzeichen spricht (Cohort. ad Gentes p. 50. edit. Potteri), sagt unter andern, daß, so wie Vulkanus aus den Werkzeugen seiner Kunst, Neptunus aus dem Dreizack, Ceres ἀπο της συμφορας erkannt werden müsse. Dieses giebt Potter in seiner neuen Übersetzung deßjenigen Stückes, worin es sich befindet, durch calamitatis descriptione. Was heißt das? Was ist das für eine Landplage, woraus Ceres zu erkennen sey? Es müßte die Unfruchtbarkeit seyn. Aber wie kann die Unfruchtbarkeit an einer Statue so deutlich angedeutet werden, daß sie zu einem Kennzeichen der Göttinn werden kann? Potter hat ein unverständliches Wort eben so unverständlich übersetzt. Denn es ist wirklich nicht einzusehen, was Clemens mit seiner συμφορα will. Es wäre denn, daß συμφορα, als ein vocabulum μεσον, eben sowohl die Fruchtbarkeit als Unfruchtbarkeit bedeuten könne, und daß er also das Bezeichnete für das Zeichen, die Fruchtbarkeit für die Kornähren, mit welchen Ceres gebildet wird, gesetzt hätte. Oder συμφορα, da es auch für συμβολη gebraucht wird, und überhaupt etwas Zusammengebrachtes anzeigt, müßte den Strauß von verschiedenen Kornähren und Mohnköpfen, den ihr der Künstler in

die Hand zu geben pflegt, bedeuten können, wovon sich aber schwerlich eine ähnliche Stelle dürfte anführen lassen. Hat keine von beiden Vermuthungen Statt, so bleibt nichts übrig, als das *συμφορα* für verfälscht zu halten; oder vielleicht hat man *σιτοφοριας*, oder wenn man von dem Zuge der Buchstaben noch weiter abgehen darf, *λικνοφοριας* oder *κανηφοριας* dafür zu lesen. Denn der Korb, *λικνον*, *κανης*, war allerdings das Kennzeichen der Ceres; selbst ihr Kopfputz war öfters ein kleiner Korb, wie Spanheim (ad Callimachi Hymn. in Cerer. p. 335. edit. Ern.) aus Münzen zeigt. Beim Montfaucon soll die eine Ceres aus den Handzeichnungen des *Le Brun* Tab. XLIII. 4. vermuthlich einen dergleichen Korb auf den Kopf haben. Weil er aber ohne Zweifel nicht deutlich genug gezeichnet war, so wußte Montfaucon selbst nicht, was er daraus machen sollte: Quarta galerum singularem capite gestat; la quatrième a un bonnet extraordinaire. Und in dem deutschen Montfaucon ist aus diesem galero gar ein sonderbarer Helm geworden. Ob das, was neben der Ceres aus dem Boissard (Tab. XLII. 2.) steht, eben ein Bienenkorb ist, wofür es Montfaucon ausgiebt, weiß ich nicht; es kann der bloße Korb seyn, der bei feierlichen Aufzügen der Göttinn vorgetragen wurde (Callimachus in Cerer. v. 1. 3.); denn ich finde nicht, daß der Ceres die Erfindung der Bienenzucht, so wie des Ackerbaus zugeschrieben werde.

6.

Von einem perspectivischen Gleichnisse des Homer.

Eins von den perspectivischen Gleichnissen ist das, wo Homer*) den Schild des Achilles, oder vielmehr dessen Glanz, mit dem Glanze eines Feuers vergleicht, das von einsamen Bergen im Sturm behafteten Seefahrern leuchtet. Doch sind hier mehr die Örter, als die Zeitfolgen, hinter einander gestellt.

— — αὐταρ ἐπειτα σακος μεγα τε στιβαρον τε
Εἱλετο, του δ᾽ ἀπανευθε σελας γενετ᾽, ἠΰτε μηνης.
Ὡς δ᾽ ὁτ᾽ ἀν ἐκ ποντοιο σελας ναυτῃσι φανειῃ
Καιομενοιο πυρος· το δε καιεται, ὑψοθ᾽ ὀρεσφιν,
Σταθμῳ ἐν οἰοπολῳ· τους δ᾽ οὐκ ἐθελοντας ἀελλαι
Ποντον ἐπ᾽ ἰχθυοεντα φιλων ἀπανευθε φερουσιν.

Der Glanz des Schildes, der Vorgrund; der Glanz, den die Schiffer erblicken, der zweite; das Feuer auf den Bergen, welches diesen Glanz verursacht, der dritte; die Freunde, von welchen sie fern auf dem Meere herumgetrieben werden, der vierte.

---

*) Iliad. *Τ.* v. 373—378.

7.

Einzelne Gedanken zur Fortsetzung meines Laokoon.

Ich behaupte, daß nur das die Bestimmung einer Kunst seyn kann, wozu sie einzig und allein geschickt ist, und nicht das, was andere Künste eben so gut, wo nicht besser können, als sie. Ich finde bei dem Plutarch ein Gleichniß, das dieses sehr wohl erläutert. Wer, sagt er (de Audit. p. 43. edit Xyl.), mit dem Schlüssel Holz spellen und mit der Axt Thüren öffnen will, verdirbt nicht sowohl beide Werkzeuge, als daß er sich selbst des Nutzens beider Werkzeuge beraubt.

Der Kunstrichter muß nicht bloß das Vermögen, er muß vornämlich die Bestimmung der Kunst vor Augen haben. Nicht alles, was die Kunst vermag, soll sie vermögen. Nur daher, weil wir diesen Grundsatz vergessen, sind unsere Künste weitläuftiger und schwerer, aber auch von desto weniger Wirkung geworden.

Nach dem Petit mußte nothwendig das Kunstwerk später seyn, als die Beschreibung Virgil's; denn er will, daß die ganze Episode des Laokoon eine Erfindung des Virgil sey. (Miscell. observ. lib. IV. cap. XIII. p. 294.) Tametsi Servius revera hoc

Laocoonti accidisse ex Euphorione refert, quod piaculum contraxisset coeundo cum uxore ante simulacrum numinis; verosimilius tamen est, a Marone hoc totum fuisse inventum, ac pro machina inductum, qua dignum vindice nodum explicaret, quomodo videlicet ausi sint Trojani tam enormem et concavam simulacri compagem transferre in urbem etc. Allein diese Meinung des Petit ist leicht zu widerlegen: indem der Spuren der nämlichen Geschichte des Laokoon bei früheren und zwar griechischen Scribenten, eben so viele, als klare und deutliche sind.

8.

Über Gerard's Meinung, daß die Malerei auch das Erhabene ausdrücken könne, welches mit der Größe der Dimensionen verbunden ist.

Gerard*) glaubt, wider meine Meinung, daß die Malerei auch das Erhabene ausdrücken könne, welches mit der Größe der Dimensionen verbunden ist. Denn, sagt er, ob sie gleich diese Dimensionen nicht selbst beibehalten kann, so läßt sie ihnen doch

*) On Taste. London 1759. P. 24.

ihre comparative Größe, und diese ist hinlänglich, das Erhabene hervorzubringen. — Er irrt sich: diese ist hinlänglich, um nur zu erkennen zu geben, daß dergleichen comparative große Gegenstände in der Natur erhaben seyn müssen; aber nicht vermögend, die Empfindung selbst hervorzubringen, die sie in der Natur erwecken würden. Ein großer majestätischer Tempel, den ich unmöglich mit einem Blicke übersehen kann, wird eben dadurch erhaben, daß ich meinen Blick darauf herumreisen lassen kann; daß ich überall, wo ich damit stille stehe, ähnliche Theile von der nämlichen Größe, Festigkeit und Einfalt bemerke. Aber eben dieser Tempel, auf den kleinen Raum einer Kupferplatte gebracht, hört auf, erhaben zu seyn, das ist, meine Bewunderung zu erregen, eben deßwegen, weil ich ihn auf einmal übersehen kann. Wenn ich mir ihn schon nach allen den gehörigen Dimensionen ausgeführt denke, so empfinde ich nur, daß ich mich alsdann verwundern würde, ihn so ausgeführt zu sehen, aber noch verwundere ich mich nicht. Zwar kann ich mich über seine Figur, über seine edle Einfalt verwundern; aber dieses ist eine Verwunderung, welche aus dem Anschauen der Geschicklichkeit des Künstlers, nicht aber aus dem Anschauen der Dimensionen entsteht.

S. Hagedorn S. 335. Von dem Erhabenen der Landschaften. Was er von dem Carnieße anführt, scheint nichts zu seyn und gerade gegen den Werth der Landschaften. Eben weil mehr

Mechanisches dabei ist, könnte er mehr davon schreiben.

Aber in den menschlichen Figuren kann der Künstler eine Art der Erhabenheit erreichen, wenn er gewisse Glieder über die Proportion vergrößert. S. was Hagedorn von dem Apollo Belvedere sagt, und Gerard S. 147.

9.

Einige Bemerkungen aus den Observations sur l'Italie Tom. 11. und *Richardson's* Traité de la Peinture Tom. I.

An dem Tage des H. Rochus (S. 30.) haben die Maler zu Venedig die öffentliche Aussetzung ihrer Gemälde, dans la Scuola di S. Roch. Cette Scuola, l'une des premières de Venise, est remplie de sujets du N. T. de la main de *Tintoret*, de la plus grande force de ce Maître. Je suis singulièrement frappé de celui qui représente l'Annonciation. Le mur, qui ferme la chambre de la Vierge du coté de la campagne, s'écroule, et l'ange entre de plein vol par la brèche.

Dieser Einfall ist vortrefflich. Da der Maler das geistige Wesen des Engels nicht ausdrücken konnte, welches alle Körper, ohne sie zu zerstören,

durchdringen kann, so drückt er seine Macht aus. Am Ende erweckt es auch die nämliche Idee, daß nämlich ein solches Wesen von nichts ausgeschlossen, von nichts abgehalten wird; es mag nun durch seine Geistigkeit oder durch seine Macht seyn.

Plinius lib. 35. cap. 37. vom *Arellius:* Flagitio insigni corrupit artem, Deas pingens ut Dilectarum imagines. Er portraitirte sie, anstatt sie nach dem Ideale zu malen. Das nämliche haben verschiedene neuere Maler mit der H. Jungfrau gethan, z. E. Carl Maratti, welcher das Vorbild dazu von seiner Frau nahm.

Es hat sogar große Maler gegeben,*) welche in ein einziges Gemälde die ganze Folge einer Geschichte zu bringen gesucht haben. Wie z. E. Titian selbst, die ganze Geschichte des verlornen Sohnes, von der Verlassung seines väterlichen Hauses bis zu seinem Elende. Richardson sagt, diese Ungereimtheit sey dem Fehler gleich, welchen schlechte dramatische Dichter begehen, wenn sie die Einheit der Zeit übertreten, und ganze Jahre ein einziges Stück dauern lassen.

---

*) *Richardson* Traité de la Peinture, Tom. I. p. 43.

Allein der Fehler des Malers ist unendlich ungereimter, als der Fehler des Dichters; denn

1) hat der Maler die Mittel nicht, welche der Dichter hat, unserer Einbildungskraft, in Ansehung der beleidigten Einheit der Zeit und des Orts, zu Hülfe zu kommen. Das Mittel der Perspective ist dazu nicht hinreichend.

2) Der Fehler des Dichters behält noch immer eine große Proportion mit der Wahrheit. Wenn wir in dem ersten Acte in Rom und in dem zweiten in Ägypten sind, so sind wir doch in diesen beiden Orten nur nach und nach: wenn der Held im ersten Acte heirathet, und im zweiten schon erwachsene Kinder hat, so bleibt doch noch immer zwischen beiden eine Zwischenzeit; anstatt daß bei dem Maler nothwendig alle verschiedene Orte in einen Ort, und alle verschiedene Zeiten in einen Zeitpunkt zusammenfließen, weil wir alles in ihm auf einmal übersehen.

3) Welches das vornehmste ist: weil in dem Gemälde die Einheit des Helden verloren geht. Denn da ich alles auf einmal darin übersehe, so sehe ich den Helden zugleich mehr, als einmal, welches einen höchst unnatürlichen Eindruck macht.

Raphael *) hat in einem von seinen Gemälden im Vatican, welches die wunderbare Befreiung des H. Petrus aus dem Gefängnisse vorstellt, ein dreifaches Licht angebracht. Das eine ist der Ausfluß von dem Engel, das zweite die Wirkung einer Fackel, und das dritte der Schein des Mondes. Diese drei Lichte haben jedes seine ihm eigenthümlich zukommenden Scheine und Wiederscheine, und machen zusammen einen wunderbaren Effect.

Diese Schönheit ist vermuthlich eine von denen, auf die Raphael von ungefähr gekommen ist. Als eine solche verdient sie alles Lob. Seine vornehmste Absicht war sie wohl nicht; und sie wird auch daher weder die erste, noch die einzige Schönheit in seinem Stücke seyn.

Exempel, **) daß selbst Raphael und Hannibal Caraccio der Schrift in ihren Gemälden nicht ganz entbehren können. Zum Beweise, wie sehr sich die Malerei von allen Zusammensetzungen, die sie nicht durch sich selbst verständlich machen kann, zu hüten habe. Indeß ist es ohne Zweifel immer ein sehr großer Unterschied, wenn Raphael schreibt, und wenn es ein anderer thut. Ohne die Schrift wird man zwar die eigentliche Geschichte des Ra-

*) S. 37.

**) S. 89.

phael nicht verstehen, aber sein Gemälde wird doch noch immer als Gemälde eine vortreffliche Wirkung thun: anstatt daß die meisten anderen Geschichtmaler bloß das Verdienst haben, die Geschichte ausgedruckt zu haben.

Ich kann in der Notte del Correggio, in welchem sich alles Licht von dem gebornen Heilande ausbreitet, nicht mit Richardson*) einerlei Meinung seyn, daß der Maler deßwegen den vollen Mond hätte weglassen sollen, weil er nicht leuchtet. Eben dieses Nichtleuchten ist hier ein sinnlicher Gedanke des Malers, der sich darauf gründet, daß das große Licht das kleine verdunkeln müsse. Dieser Gedanke ist mehr werth, als der kleine Anstoß, den das Auge dabei hat, welcher Anstoß noch dazu uns eben auf die Sache aufmerksam macht.

Was Richardson S. 120 ff. von der Vortrefflichkeit der Handzeichnungen sagt, ist sehr dienlich, den Werth der Coloristen zu bestimmen. Wenn es wahr ist, daß der Künstler, wenn ihn die Schwierigkeiten der Färbung nicht zerstreuen, mit aller Freiheit der Gedanken, gerade auf seinen Zweck gehen kann; wenn es wahr ist, daß man in den Zeichnungen der

---

*) S. 97.

besten Maler einen Geist, ein Leben, eine Freiheit, eine Zärtlichkeit findet, die man in ihren Malereien vermißt; wenn es wahr ist, daß die Feder und der Stift Dinge machen können, welche dem Pinsel zu machen unmöglich sind; wenn es wahr ist, daß der Pinsel mit einem einzigen liquido Dinge ausführen kann, die der, welcher mehrere Farben, besonders in Öl, zu menagiren hat, nicht erreichen kann: so frage ich, ob wohl das bewundernswürdigste Colorit uns für allen diesen Verlust schadlos halten kann? Ja, ich möchte fragen, ob es nicht zu wünschen wäre, die Kunst mit Ölfarben zu malen, möchte gar nicht seyn erfunden worden?

Ist es wohl wahrscheinlich, daß die Hoffnung, welche Richardson *) äußert, dürfte erfüllt werden: daß ein Maler aufstehen werde, welcher den Raphael überträfe, indem er den Contour der Alten mit dem besten Colorit der Neuern verbände? Es ist wahr, ich sehe keine Unmöglichkeit, warum sich diese beiden Stücke nicht sollten verbinden lassen, und warum eins das andere ausschließen müßte. Es ist aber eine andere Frage, ob ein menschliches Alter, ein menschlicher Fleiß hinreichend sind, diese Verbindung zur Vollkommenheit zu bringen. Was von den Handzeichnungen angemerkt worden, scheint diese Frage zu

*) S. 212.

verneinen. Ist sie aber nicht anders zu verneinen; wird jeder Meister, je weiter er es in dem einen Theile gebracht hat, desto weiter in dem andern nothwendig zurückbleiben: so fragt sich nur noch, in welchem wir ihn vortrefflicher zu seyn wünschen werden? Wegen Vortrefflichkeit der Zeichnungen kommt S. 26: Sur l'art de critiquer en fait de Peinture, noch eine schöne Stelle vor.

VIII.

Wie die Alten den Tod gebildet.

Eine Untersuchung.

1769.

Vorrede.

Ich wollte nicht gern, daß man diese Untersuchung nach ihrer Veranlassung schätzen möchte. Ihre Veranlassung ist so verächtlich, daß nur die Art, wie ich sie genutzt habe, mich entschuldigen kann, daß ich sie überhaupt nutzen wollen.

Nicht zwar, als ob ich unser jetziges Publicum gegen alles, was Streitschrift heißt und ihr ähnlich sieht, nicht für ein wenig allzu ekel hielte. Es scheint vergessen zu wollen, daß es die Aufklärung so mancher wichtigen Punkte dem bloßen Widerspruche zu danken hat, und daß die Menschen noch

über nichts in der Welt einig seyn würden, wenn sie noch über nichts in der Welt gezankt hätten.

„Gezankt;" denn so nennt die Artigkeit alles Streiten: und Zanken ist etwas so Unmanierliches geworden, daß man sich weit weniger schämen darf, zu hassen und zu verläumden, als zu zanken.

Bestünde indeß der größere Theil des Publicums, das von keinen Streitschriften wissen will, etwa aus Schriftstellern selbst; so dürfte es wohl nicht die bloße Politesse seyn, die den polemischen Ton nicht dulden will. Er ist der Eigenliebe und dem Selbstdünkel so unbehaglich! Er ist den erschlichenen Namen so gefährlich!

Aber die Wahrheit, sagt man, gewinnt dabei so selten. — So selten? Es sey, daß noch durch keinen Streit die Wahrheit ausgemacht worden: so hat dennoch die Wahrheit bei jedem Streite gewonnen. Der Streit hat den Geist der Prüfung genährt, hat Vorurtheil und Ansehn in einer beständigen Erschütterung erhalten; kurz, hat die geschminkte Unwahrheit verhindert, sich an der Stelle der Wahrheit festzusetzen.

Auch kann ich nicht der Meinung seyn, daß wenigstens das Streiten nur für die wichtigeren Wahrheiten gehöre. Die Wichtigkeit ist ein relativer Begriff, und was in einem Betracht sehr unwichtig ist, kann in einem andern sehr wichtig werden. Als Beschaffenheit unserer Erkenntniß ist dazu Eine Wahrheit so wichtig als die andere: und wer in

dem allergeringsten Dinge für Wahrheit und Unwahrheit gleichgültig ist, wird mich nimmermehr überreden, daß er die Wahrheit bloß der Wahrheit wegen liebt.

Ich will meine Denkungsart hierin niemanden aufdringen. Aber den, der am weitesten davon entfernt ist, darf ich wenigstens bitten, wenn er sein Urtheil über diese Untersuchung öffentlich sagen will, es zu vergessen, daß sie gegen jemand gerichtet ist. Er lasse sich auf die Sache ein, und schweige von den Personen. Welcher von diesen der Kunstrichter gewogener ist, welche er überhaupt für den bessern Schriftsteller hält, verlangt kein Mensch von ihm zu wissen. Alles, was man von ihm zu wissen begehrt, ist dieses, ob er, seiner Seits, in die Wagschaale des einen oder des andern etwas zu legen habe, welches im gegenwärtigen Falle den Ausschlag zwischen ihnen ändere, oder vermehre. Nur ein solches Beigewicht, aufrichtig ertheilt, macht ihn dazu, was er seyn will: aber er bilde sich nicht ein, daß sein bloßer kahler Ausspruch ein solches Beigewicht seyn kann. Ist er der Mann, der uns beide übersieht, so bediene er sich der Gelegenheit, uns beide zu belehren.

Von dem Tumultuarischen, welches er meiner Arbeit gar bald anmerken wird, kann er sagen, was ihm beliebt. Wenn er nur die Sache darunter nicht leiden läßt. Allerdings hätte ich mit mehr Ordnung zu Werke gehen können: ich hätte meine Gründe in ein vortheilhafteres Licht stellen können; ich hätte

noch dieses und jenes seltene oder kostbare Buch nutzen können; — was hätte ich nicht alles!

Dabei sind es nur längst bekannte Denkmale der alten Kunst, die mir freigestanden, zur Grundlage meiner Untersuchung zu machen. Schätze dieser Art kommen täglich mehrere an das Licht: und ich wünschte selbst von denen zu seyn, die ihre Wißbegierde am ersten damit befriedigen können. Aber es wäre sonderbar, wenn nur der reich heißen sollte, der das meiste frisch gemünzte Geld besitzt. Die Vorsicht erforderte vielmehr, sich mit diesem überhaupt nicht eher viel zu bemengen, bis der wahre Gehalt außer Zweifel gesetzt worden.

Der Antiquar, der zu einer neuen Behauptung uns auf ein altes Kunstwerk verweist, das nur er noch kennt, das er zuerst entdeckt hat, kann ein sehr ehrlicher Mann seyn; und es wäre schlimm für das Studium, wenn unter achten nicht sieben es wären. Aber der, welcher, was er behauptet, nur aus dem behauptet, was ein Boissard oder Pighius hundert und mehr Jahre vor ihm gesehen haben, kann schlechterdings kein Betrüger seyn; und etwas Neues an dem Alten entdecken, ist wenigstens eben so rühmlich, als das Alte durch etwas Neues bestätigen.

Veranlassung.

Immer glaubt Herr Klotz mir auf den Fersen zu seyn. Aber immer, wenn ich mich, auf sein Zurufen, nach ihm umwende, sehe ich ihn, ganz seitab, in einer Staubwolke, auf einem Wege einherziehen, den ich nie betreten habe.

„Herr Lessing, „lautet sein neuester Zuruf dieser Art, *) „wird mir erlauben, der Behauptung, daß die alten Artisten den Tod nicht als ein Skelet vorgestellt hätten (s. Laokoon S. 240.), eben den Werth beizulegen, den seine zween anderen Sätze, daß die Alten nie eine Furie, und nie schwebende Figuren ohne Flügel gebildet, haben. Er kann sich sogar nicht bereden, daß das liegende Skelet von Bronze, welches mit dem einen Arme auf einem Aschenkruge ruht, in der Herzogl. Gallerie zu Florenz, eine wirkliche Antike sey. Vielleicht überredet er sich eher, wenn er die geschnittenen Steine ansieht, auf welchen ein völliges Gerippe abgebildet ist. (S. *Buonarotti* Oss. sopr. alc. Vetri t. XXXVIII. 3. und Lippert's

*) In der Vorrede zum zweiten Theile der Abhandlungen des Grafen Caylus.

Daktyliothek, zweites Tausend, *n*. 998.) Im Museo Florentino sieht man dieses Skelet, welchem ein sitzender Alter etwas vorbläst, gleichfalls auf einem Steine. (S. Les Satires de Perse par *Sinner*, p. 30.) Doch geschnittene Steine, wird Herr Lessing sagen, gehören zur Bildersprache. Nun so verweise ich ihn auf das metallene Skelet in dem Kircherschen Museo. (S. *Ficcoroni* Gemmas antiq. rarior. t. VIII.) Ist er auch hiermit noch nicht zufrieden, so will ich ihn zum Überflusse erinnern, daß bereits Herr Winkelmann in seinem Versuch der Allegorie S. 81. zwoer alten Urnen von Marmor in Rom Meldung gethan, auf welchen Todtengerippe stehen. Wenn Herr Lessingen meine vielen Beispiele nicht verdrüßlich machen, so setze ich noch *Sponii* Miscell. Antiq. Erud. Sect. I. Art. III. hinzu: besonders *n*. 5. Und da ich mir einmal die Freiheit genommen, wider ihn einiges zu erinnern, so muß ich ihn auf die prächtige Sammlung der gemalten Gefäße des Herrn Hamilton verweisen, um noch eine Furie auf einem Gefäße zu erblicken. (Collection of Etruscan, Grecian and Roman Antiquities from the Cabinet of the Hon. *Wm. Hamilton* n. 6.)"

Es ist, bei Gott, wohl eine große Freiheit, mir zu widersprechen! Und wer mir widerspricht, hat sich wohl sehr zu bekümmern, ob ich verdrüßlich werde, oder nicht!

Allerdings zwar sollte ein Widerspruch, als womit mich Herr Klotz verfolgt, in die Länge auch

den gelassensten, kältesten Mann verdrüßlich machen. Wenn ich sage: „es ist noch nicht Nacht;“ so sagt Herr Klotz: „aber Mittag ist doch schon längst vorbei.“ Wenn ich sage: „sieben und sieben macht nicht funfzehn;“ so sagt er: „aber sieben und achte macht doch funfzehn.“ Und das heißt er, mir widersprechen, mich widerlegen, mir unverzeihliche Irrthümer zeigen.

Ich bitte ihn, einen Augenblick seinen Verstand etwas mehr, als sein Gedächtniß, zu Rathe zu ziehen.

Ich habe behauptet, daß die alten Artisten den Tod nicht als ein Skelet vorgestellt: und ich behaupte es noch. Aber sagen, daß die alten Artisten den Tod nicht als ein Skelet vorgestellt: heißt denn dieses von ihnen sagen, daß sie überhaupt kein Skelet vorgestellt? Ist denn unter diesen beiden Sätzen so ganz und gar kein Unterschied, daß, wer den einen erweiset, auch nothwendig den andern erwiesen hat? daß wer den einen leugnet, auch nothwendig den andern leugnen muß?

Hier ist ein geschnittener Stein, und da eine marmorne Urne, und dort ein metallenes Bildchen: alle sind ungezweifelt antik, und alle stellen ein Skelet vor. Wohl! Wer weiß das nicht? Wer kann das nicht wissen, dem gesunde Finger und Augen nicht abgehen, sobald er es wissen will? Sollte man in den antiquarischen Werken nicht etwas mehr als gebildert haben?

Diese antiken Kunstwerke stellen Skelete vor: aber stellen denn diese Skelete den Tod vor? Muß denn ein Skelet schlechterdings den Tod, das personificirte Abstractum des Todes, die Gottheit des Todes, vorstellen? Warum sollte ein Skelet nicht auch bloß ein Skelet vorstellen können? Warum nicht auch etwas anders?

Untersuchung.

Der Scharfsinn des Herrn Klotz geht weit! — Mehr brauchte ich ihm nicht zu antworten: aber doch will ich mehr thun, als ich brauchte. Da noch andere Gelehrte an den verkehrten Einbildungen des Herrn Klotz, mehr oder weniger, Theil nehmen: so will ich für diese hier zweierlei beweisen.

Fürs erste: daß die alten Artisten den Tod, die Gottheit des Todes, wirklich unter einem ganz andern Bilde vorstellten, als unter dem Bilde des Skelets.

Fürs zweite: daß die alten Artisten, wenn sie ein Skelet vorstellten, unter diesem Skelete etwas ganz anders meinten, als den Tod, als die Gottheit des Todes.

I. Die alten Artisten stellten den Tod nicht als ein Skelet vor: denn sie stellten ihn, nach der Homerischen Idee,*) als den Zwillingsbruder des Schlafes vor, und stellten beide, den Tod und den Schlaf, mit der Ähnlichkeit unter sich vor, die wir an Zwillingen so natürlich erwarten. Auf einer Kiste von Cedernholz, in dem Tempel der Juno zu Elis, ruhten sie beide als Knaben in den Armen der Nacht. Nur

*) Iliad. *Π.* v. 672. 682.

war der eine weiß, der andere schwarz; jener schlief, dieser schien zu schlafen; beide mit über einander geschlagenen Füßen. *)

Hier nehme ich einen Satz zu Hülfe, von welchem sich nur wenige Ausnahmen finden dürften. Diesen nämlich, daß die Alten die sinnliche Vorstellung, welche ein idealisches Wesen einmal erhalten hatte, getreulich beibehielten. Denn ob dergleichen Vorstellungen schon willkührlich sind, und ein jeder gleiches Recht hätte, sie so oder anders anzunehmen: so hielten es dennoch die Alten für gut und nothwendig, daß sich der spätere dieses Rechtes begebe, und dem ersten Erfinder folge. Die Ursache ist klar: ohne diese allgemeine Einförmigkeit ist keine allgemeine Erkenntlichkeit möglich.

Folglich auch, jene Ähnlichkeit des Todes mit dem Schlafe von den griechischen Artisten einmal angenommen, wird sie von ihnen, allem Vermuthen nach, auch immer seyn beobachtet worden. Sie zeigte sich unstreitig an den Bildsäulen, welche beide diese Wesen zu Lacedämon hatten: denn sie erinnerten den Pausanias **) an die Verbrüderung, welche Homer unter ihnen eingeführt.

Welche Ähnlichkeit mit dem Schlafe aber läßt

---

*) *Pausanias* Eliac. cap. XVIII. p. 442. edit. Kuhn. Laokoon S. 239. 40. Anm.

**) Laconic. cap. XIIX. p. 253.

sich im geringsten denken, wenn der Tod als ein bloßes Gerippe ihm zur Seite stand?

„Vielleicht," schrieb **Winkelmann**,*) „war der Tod bei den Einwohnern von Gades, dem heutigen Cadix, welche unter allen Völkern die einzigen waren, die den Tod verehrten, also gestaltet." — Als Gerippe nämlich.

Doch **Winkelmann** hatte zu diesem Vielleicht nicht den geringsten Grund. **Philostrat****) sagt bloß von den Gaditanern, „daß sie die einzigen Menschen wären, welche dem Tode Päane sängen." Er erwähnt nicht einmal einer Bildsäule, geschweige daß er im geringsten vermuthen lasse, diese Bildsäule habe ein Gerippe vorgestellt. Endlich, was würde uns auch hier die Vorstellung der Gaditaner angehen? Es ist von den symbolischen Bildern der Griechen, nicht der Barbaren, die Rede.

Ich erinnere beiläufig, daß ich die angezogenen Worte des **Philostrat**: *τον θανατον μονοι ἀνθρωπων παιανιζονται*, nicht mit **Winkelmann** übersetzen möchte, „die Gaditaner wären unter allen Völkern die einzigen gewesen, welche den Tod verehrt." **Verehrt** sagt von den Gaditanern zu wenig, und verneint von den übrigen Völkern zu viel. Selbst bei den Griechen war der Tod nicht ganz ohne Verehrung. Das Besondere der Gaditaner

---

*) Allegor. S. 83.

**) Vita Apollon. lib. V. c. 4.

war nur dieses, daß sie die Gottheit des Todes für erbittlich hielten; daß sie glaubten durch Opfer und Päane seine Strenge mildern, seinen Schluß verzögern zu können. Denn Päane heißen im besondern Verstande Lieder, die einer Gottheit zur Abwendung irgend eines Übels gesungen werden. Philostrat scheint auf die Stelle des Äschylus anzuspielen, wo von dem Tode gesagt wird, daß er der einzige unter den Göttern sey, der keine Geschenke ansehe, der daher keine Altäre habe, dem keine Päane gesungen würden:

Οὐδ᾽ ἔστι βωμος, οὐδε παιωνιζεται —

Winkelmann selbst merkt, in seinem Versuche über die Allegorie, bei dem Schlafe an,*) daß auf einem Grabsteine in dem Pallaste Albani der Schlaf als ein junger Genius, auf eine umgekehrte Fackel sich stützend, nebst seinem Bruder, dem Tode, vorgestellt wären, „und eben so abgebildet fänden sich diese zwei Genii auch an einer Begräbnißurne in dem Collegio Clementino zu Rom." Ich wünschte, er hätte sich dieser Vorstellung bei dem Tode selbst wiederum erinnert. Denn so würden wir die einzig gemeine und allgemeine Vorstellung des Todes da nicht vermissen, wo er uns nur mit verschiedenen Allegorien verschiedener Arten des Sterbens abfindet.

Auch dürfte man wünschen, Winkelmann hätte uns die beiden Denkmäler etwas näher be-

*) S. 76.

schrieben. Er sagt nur sehr wenig davon, und das Wenige ist so bestimmt nicht, als es seyn könnte. Der Schlaf stützt sich da auf eine umgekehrte Fackel: aber auch der Tod? und vollkommen eben so? Ist gar kein Abzeichen zwischen beiden Geniis? und welches ist es? Ich wüßte nicht, daß diese Denkmäler sonst bekannt gemacht wären, wo man sich Raths erholen könnte.

Jedoch sie sind, zum Glücke, nicht die einzigen ihrer Art. Winkelmann bemerkte auf ihnen nichts, was sich nicht auch auf mehreren, und längst vor ihm bekannten, bemerken ließe. Er sahe einen jungen Genius mit umgestürzter Fackel, und der ausdrücklichen Überschrift Somno: aber auf einem Grabsteine beim Boissard*) erblicken wir die nämliche Figur, und die Überschrift Somno Orestilia Filia läßt uns wegen der Deutung derselben eben so wenig ungewiß seyn. Ohne Überschrift kommt sie ebendaselbst noch oft vor: ja auf mehr als einem Grabsteine und Sarge kommt sie doppelt vor.**) Was kann aber in dieser vollkommen ähnlichen Verdoppelung, wenn das eine Bild der Schlaf ist, das andere wohl schicklicher seyn, als der Zwillingsbruder des Schlafes, der Tod?

Es ist zu verwundern, wie Alterthumsforscher dieses nicht wissen, oder wenn sie es wußten, in

---

*) Topograph. Parte III. p. 48.

**) Ibid. Parte V. p. 22. 23.

ihren Auslegungen anzuwenden vergessen konnten. Ich will hiervon nur einige Beispiele geben.

Vor allen fällt mir der marmorne Sarg bei, welchen Bellori in seinen Admirandis bekannt gemacht,*) und von dem letzten Schicksale des Menschen erklärt hat. Hier zeigt sich unter andern ein geflügelter Jüngling, der in einer tiefsinnigen Stellung, den linken Fuß über den rechten geschlagen, neben einem Leichname steht, mit seiner Rechten und dem Haupte auf einer umgekehrten Fackel ruht, die auf die Brust des Leichnams gestützt ist, und in der Linken, die um die Fackel herabgreift, einen Kranz mit einem Schmetterlinge hält.**) Diese Figur, sagt Bellori, sey Amor, welcher die Fackel, das ist, die Affekten, auf der Brust des verstorbenen Menschen auslösche. Und ich sage: diese Figur ist der Tod!

Nicht jeder geflügelte Knabe, oder Jüngling, muß ein Amor seyn. Amor und das Heer seiner Brüder hatten diese Bildung mit mehreren geistigen Wesen gemein. Wie manche aus dem Geschlecht der Genii wurden als Knaben vorgestellt!***) Und was hatte nicht seinen Genius? Jeder Ort; jeder Mensch; jede gesellschaftliche Verbindung des Menschen; jede Beschäftigung des Menschen, von der

---

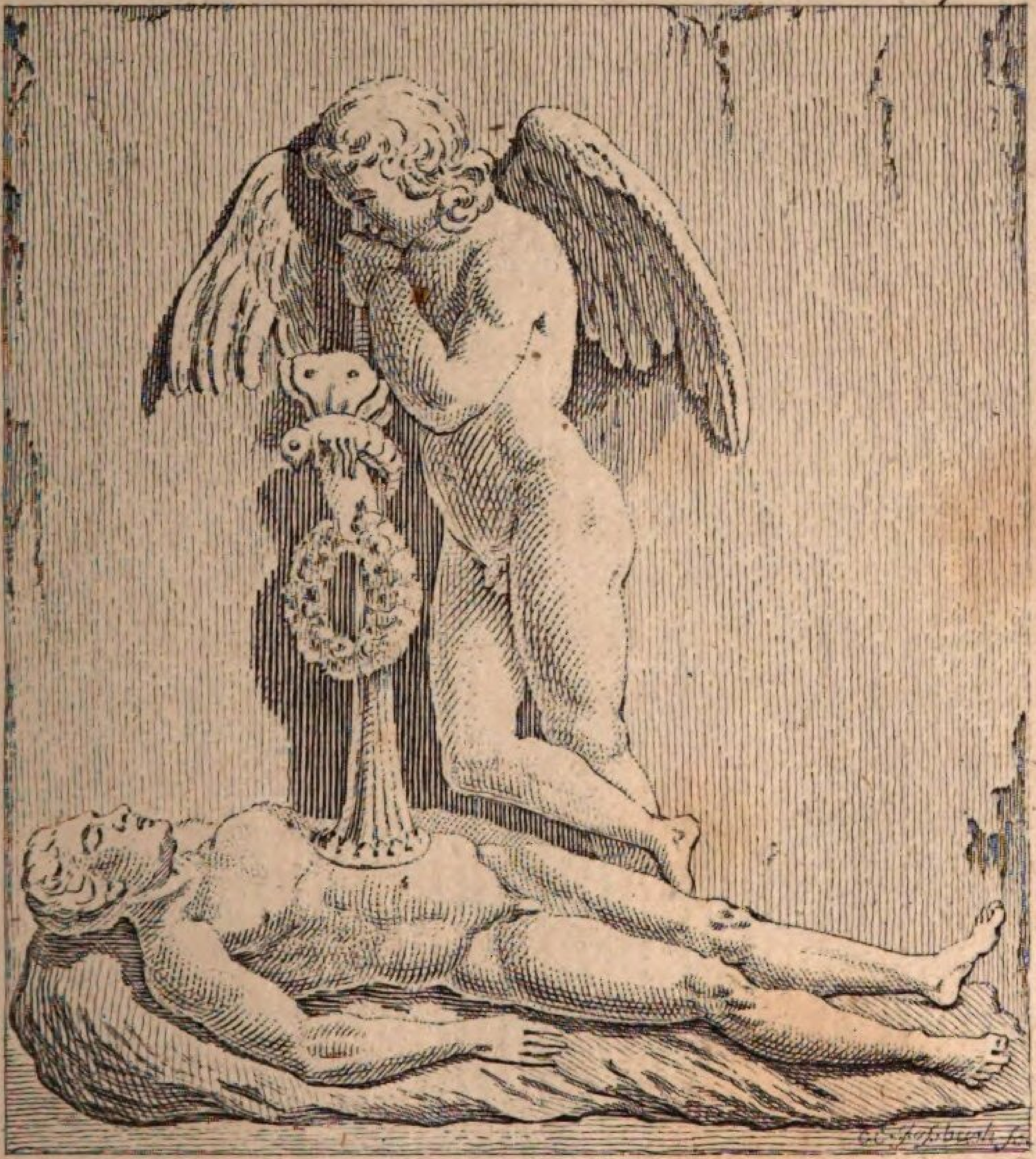
*) Tab. LXXIX.

**) S. das beigefügte Kupfer.

***) *Barthius* ad Rutilii Lib. I. v. 327. p. 121.

. . . . . *Nullique ea tristis imago!*

Statius. p. 88.



niedrigsten bis zur größten;*) ja, ich möchte sagen, jedes unbelebte Ding, an dessen Erhaltung gelegen war, hatte seinen Genius. — Wenn dieses, unter andern, auch dem Herrn Klotz nicht eine ganz unbekannte Sache gewesen wäre: so würde er uns sicherlich mit dem größten Theile seiner zuckersüßen Geschichte des Amors aus geschnittenen Steinen**) verschont haben. Mit den aufmerksamsten Fingern forschte dieser große Gelehrte diesem niedlichen Gotte durch alle Kupferbücher nach; und wo ihm nur ein kleiner nackter Bube vorkam, da schrie er Amor! Amor! und trug ihn geschwind in seine Rolle ein. Ich wünsche dem viel Geduld, der die Musterung über diese Klotzischen Amors unternehmen will. Alle Augenblicke wird er einen aus dem Gliede stoßen müssen. — Doch davon an einem andern Orte!

Genug, wenn nicht jeder geflügelte Knabe oder Jüngling nothwendig ein Amor seyn muß: so braucht es dieser auf dem Monumente des Bellori am wenigsten zu seyn.

Und kann es schlechterdings nicht seyn! Denn keine allegorische Figur muß mit sich selbst im Widerspruche stehen. In diesem aber würde ein Amor stehen, dessen Werk es wäre, die Affekten in der

---

*) *Idem* ibid. p. 128.

**) Über den Nutzen und Gebrauch der alten geschnittenen Steine von S. 194—224.

Brust des Menschen zu verlöschen. Ein solcher Amor ist eben darum kein Amor.

Vielmehr spricht alles, was um und an diesem geflügelten Jünglinge ist, für das Bild des Todes.

Denn wenn es auch nur von dem Schlafe erwiesen wäre, daß ihn die Alten als einen jungen Genius mit Flügeln vorgestellt: so würde auch schon das uns hinlänglich berechtigen, von seinem Zwillingsbruder, dem Tode, ein Gleiches zu vermuthen. Somni idolum senile fingitur, schrieb Barth auf gut Glück nur so hin,*) um seine Interpunktion in einer Stelle des Statius zu rechtfertigen.

Crimine quo merui, juvenis placidissime divûm,
Quove errore miser, donis ut solus egerem,
Somne, tuis? —

flehte der Dichter zu dem Schlafe; und Barth wollte, daß der Dichter das juvenis von sich selbst, nicht von dem Schlafe, gesagt habe:

Crimine quo merui juvenis, placidissime divûm, etc.

Es sey; weil es zur Noth seyn könnte: aber der Grund ist doch ganz nichtig. Der Schlaf war bei allen Dichtern eine jugendliche Gottheit; er liebte eine von den Grazien, und Juno, für einen wichtigen Dienst, gab ihm diese Grazie zur Ehe. Gleichwohl sollten ihn die Künstler als einen Greis gebil-

---

*) Ad Statium, Silv. V. 4.

det haben? Das wäre von ihnen nicht zu glauben, wenn auch in keinem Denkmale das Gegentheil mehr sichtbar wäre.

Doch nicht der Schlaf bloß, wie wir gesehen, auch noch ein zweiter Schlaf, der nichts anders als der Tod seyn kann, ist sowohl auf den unbekannten Monumenten des Winkelmann, als auf den bekannteren des Boissard, gleich einem jungen Genius, mit umgestürzter Fackel zu sehen. Ist der Tod dort ein junger Genius: warum könnte ein junger Genius hier nicht der Tod seyn? Und muß er es nicht seyn, da außer der umgestürzten Fackel auch alle übrigen seiner Attribute die schönsten, redendsten Attribute des Todes sind?

Was kann das Ende des Lebens deutlicher bezeichnen, als eine verloschene, umgestürzte Fackel? Wenn dort der Schlaf, diese kurze Unterbrechung des Lebens, sich auf eine solche Fackel stützt: mit wie viel größerm Rechte darf es der Tod?

Auch die Flügel kommen noch mit größerm Rechte ihm, als dem Schlafe, zu. Denn seine Überraschung ist noch plötzlicher, sein Übergang noch schneller.

— — — — Seu me tranquilla Senectus
Expectat, seu Mors atris circumvolat alis:

sagt Horaz.*)

---

*) Lib. II. Sat. 1. v. 57. 58.

Und der Kranz in seiner Linken? Es ist der Todtenkranz. Alle Leichen wurden bei Griechen und Römern bekränzt; mit Kränzen ward die Leiche von den hinterlassenen Freunden beworfen; bekränzt wurden Scheiterhaufen und Urne und Grabmal.*)

Endlich, der Schmetterling über diesem Kranze? Wer weiß nicht, daß der Schmetterling das Bild der Seele, und besonders der von dem Leibe geschiedenen Seele, vorstellt?

Hiezu kommt der ganze Stand der Figur neben einem Leichnam, und gestützt auf diesen Leichnam. Welche Gottheit, welches höhere Wesen könnte und dürfte diesen Stand haben: wenn es nicht der Tod selbst wäre? Ein todter Körper verunreinigte, nach den Begriffen der Alten, alles, was ihm nahe war: und nicht allein die Menschen, welche ihn berührten oder nur sahen; sondern auch die Götter selbst. Der Anblick eines Todten war schlechterdings keinem von ihnen vergönnt.

— — — *Ἐμοι γαρ οὐ θεμις φθιτους ὁραν·*

sagt Diana bei dem Euripides**) zu dem sterbenden Hippolyt. Ja, um diesen Anblick zu vermeiden, mußten sie sich schon entfernen, sobald der Sterbende die letzten Athemzüge that. Denn Diana fährt dort fort:

---

*) *Car. Paschalii* Coronarum lib. IV. c. 5.

**) Hippol. v. 1437.

Οὐδ᾽ ὀμμα χραινειν θανασιμοισιν ἐκπνοαις·
Ὁρω δε σ᾽ ἠδη τουδε πλησιον κακου.

und hiemit scheidet sie von ihrem Lieblinge. Aus eben diesem Grunde sagt auch Apoll bei eben dem Dichter,*) daß er die geliebte Wohnung des Admetus nun verlassen müsse, weil Alceste sich ihrem Ende nahe:

Ἐγω δε, μη μιασμα μ᾽ ἐν δομοις κιχῃ,
Λειπω μελαθρων τηνδε φιλτατην στεγην.

Ich halte diesen Umstand, daß die Götter sich durch den Anblick eines Todten nicht verunreinigen durften, hier für sehr erheblich. Er ist ein zweiter Grund, warum es Amor nicht seyn kann, der bei dem Leichname steht: und zugleich ein Grund wider alle anderen Götter; den einzigen Gott ausgenommen, welcher sich unmöglich durch Erblickung eines Todten verunreinigen konnte, den Tod selbst.

Oder meint man, daß vielleicht doch noch Eine Gottheit hiervon auszunehmen seyn dürfte? Nämlich der eigentliche Genius, der eigentliche Schutzgeist des Menschen. Wäre es denn, könnte man sagen, so etwas Ungereimtes, daß der Genius des Menschen trauernd bei dem Körper stände, durch dessen Erstarrung er sich auf ewig von ihm trennen müssen? Doch wenn das schon nicht ungereimt wäre, so wäre es doch völlig wider die Denkungsart der Alten; nach welcher auch der eigentliche Schutzgeist

*) Alc. v. 22. 23.

zu ποδας gehören können, und man würde übersetzen müssen, krumm an beiden Füßen; da es doch auf das doppelte παιδα geht, und man übersetzen muß, beide mit krummen Füßen. Wenn anders διεστραμμενος hier krumm heißt, und überhaupt krumm heißen kann!

Zwar muß ich gestehen, daß ich damals, als ich den Ort im Laokoon schrieb, schlechterdings keine Auslegung kannte, warum der Schlaf und der Tod mit krummen Füßen sollten gebildet worden seyn. Ich habe erst nachher beim Rondel*) gefunden, daß die Alten durch die krummen Füße des Schlafes, die Ungewißheit und Betrüglichkeit der Träume andeuten wollen. Aber worauf gründet sich dieses Vorgeben? und was wäre es auch damit? Was es erklären sollte, würde es höchstens nur zur Hälfte erklären. Der Tod ist doch wohl ohne Träume: und dennoch hatte der Tod eben so krumme Füße. Denn, wie gesagt, das ἀμφοτερους muß schlechterdings auf das doppelte vorhergehende παιδα sich beziehen: sonst würde ἀμφοτερους, zu τους ποδας genommen, ein sehr schaler Pleonasmus seyn. Wenn ein Mensch krumme Füße hat, so versteht es sich ja wohl, daß sie beide krumm sind.

Oder sollte wohl jemand auch nur deßwegen sich die Lesart des Sylburg (διεστραμμενον für

---

*) Expos. Signi veteris Tolliani p. 294. Fortuitorum Jacobi Tolii.

διεστραμμενους) gefallen lassen, um die krummen Füße bloß und allein dem Schlafe beilegen zu können? Nun, so zeige mir dieser Eigensinnige doch irgend einen antiken Schlaf mit dergleichen Füßen. Es sind sowohl ganz runde, als halb erhabene Werke genug übrig, in welchen die Alterthumskundigen einmüthig den Schlaf erkennen. Wo ist ein einziger, an welchem sich krumme Füße auch nur argwohnen ließen?

Was folgt aber hieraus? Sind die krummen Füße des Todes und des Schlafes ohne alle befriedigende Bedeutung; sind die krummen Füße des letztern in keiner antiken Vorstellung desselben sichtbar: so meine ich, folgt wohl nichts natürlicher, als die Vermuthung, daß es mit diesen krummen Füßen überhaupt eine Grille seyn dürfte. Sie gründen sich auf eine einzige Stelle des Pausanias, auf ein einziges Wort in dieser Stelle: und dieses Wort ist noch dazu eines ganz andern Sinnes fähig!

Denn διεστραμμενος, von διαστρεφειν, heißt nicht sowohl krumm, verbogen, als nur überhaupt verwandt, aus seiner Richtung gebracht; nicht sowohl tortuosus, distortus, als obliquus, transversus: und ποδες διεστραμμενοι sind also nicht nur eben sowohl durch queer, überzwerch liegende Füße, als durch krumme Füße zu übersetzen; sondern durch jenes sogar noch besser und eigentlicher zu übersetzen, als durch dieses.

Doch daß διεστραμμενος bloß so übersetzt werden könnte, würde noch wenig entscheiden. Der

eigentlichere Sinn ist nicht immer der wahre. Von größerm, den völligen Ausschlag gebenden Gewicht ist also dieses: daß die ποδες διεστραμμενοι, so übersetzt, wie ich sage, durch über einander geschlagen übersetzt, nicht allein, sowohl bei dem Tode, als bei dem Schlafe, die schönste angemessenste Bedeutung haben, sondern auch häufig auf alten Denkmälern zu erblicken sind.

Über einander geschlagene Füße sind die natürliche Lage, die der Mensch in einem ruhigen gesunden Schlafe nimmt. Diese Lage haben die alten Künstler auch einstimmig jeder Person gegeben, die sie in einem solchen Schlafe zeigen wollen. So schläft die vermeinte Cleopatra im Belvedere; so schläft die Nymphe auf einem alten Monumente beim Boissard; so schläft, oder will eben entschlafen, der Hermaphrodit des Dioskurides. Es würde sehr überflüssig seyn, dergleichen Exempel zu häufen. Ich wüßte mich jetzt nur einer einzigen alten Figur zu erinnern, welche in einer andern Lage schliefe. — (Dem Herrn Klotz unverwehrt, geschwind seine Kupferblätter durchzublättern, und mir mehrere zu zeigen!) — Aber diese einzige Figur ist auch ein trunkener Faun, dem der gährende Wein keinen ruhigen Schlaf vergönnen darf.*)

*) Beim Maffei (T. XCIV.), wo man sich über den Geschmack dieses Auslegers ärgern muß, der eine so unanständige Figur mit aller Gewalt zu einem Bacchus machen will.

Bis auf die schlafenden Thiere beobachteten die alten Künstler die angegebene Lage. Die zwei antiken Löwen von gelblichem Marmor, unter den Königl. Alterthümern zu Berlin, schlafen mit über einander geschlagenen Vorderfüßen, auf welchen der Kopf ruht. Kein Wunder folglich, daß man auch den Schlaf selbst in dieser den Schlafenden so gewöhnlichen Lage, von ihnen vorgestellt sieht. Ich verwies auf den Schlaf beim Maffei, *) und ich hätte eben sowohl auf den ähnlichen Marmor des Tollius verweisen können. Zwei kleinerer, ehedem bei dem Connetable Colonna, von jenen wenig oder nichts unterschieden, erwähnt ebenfalls Maffei.

Ja auch an wachenden Figuren ist die Lage der über einander geschlagenen Füße das Zeichen der Ruhe. Nicht wenige von den ganz oder halb liegenden Flußgöttern ruhen so auf ihren Urnen: und sogar an stehenden Personen ist, ein Fuß über den andern geschlagen, der eigentliche Stand des Verweilens und der Erholung. Daher erscheinen die Merkure und Faune so manchmal in diesem Stande; besonders wenn wir sie in ihre Flöte, oder sonst ein erquickendes Spiel, vertieft finden.

Nun wäge man alle diese Wahrscheinlichkeiten gegen die blank und bloßen Widersprüche ab, mit welchen man meine Auslegung abfertigen wollen. Der gründlichste ist noch der, der sich von einem Ge-

*) Tab. CLI.

Bayerische Staatsbibliothek München

lehrten herschreibt, dem ich wichtigere Erinnerungen zu danken habe. „Die Lessingsche Erklärung des διεστραμμενους τους ποδας," sagt der Verfasser der kritischen Wälder, *) „scheint dem Sprachgebrauche zu widersprechen; und wenn es aufs Muthmaßen ankäme, könnte ich eben so sagen: sie schliefen mit über einander geschlagenen Füßen, d. i. des einen Fuß streckte sich über den andern hin, um die Verwandtschaft des Schlafes und Todes anzuzeigen u. s. w."

Wider den Sprachgebrauch? wie das? Heißt διεστραμμενος etwas anders, als verwandt? und muß denn alles, was verwandt ist, nothwendig krumm seyn? Wie könnte man denn einen mit übergeschlagenen Füßen auf Griechisch richtiger und besser nennen, als διεστραμμενον (κατα) τους ποδας? oder διεστραμμενους τους ποδας, mit unter verstandenem ἐχοντα? Ich wüßte im geringsten nicht, was hier wider die natürliche Bedeutung der Worte, oder gegen die genuine Construction der Sprache wäre. Wenn Pausanias hätte krumm sagen wollen, warum sollte er nicht das so gewöhnliche σκολιος gebraucht haben?

Muthmaßen hiernächst läßt sich freilich vielerlei. Aber verdient wohl eine Muthmaßung, die nichts als die bloße Möglichkeit für sich hat, einer entgegengesetzt zu werden, der so wenig zu einer aus-

---

*) Erstes Wäldchen S. 83.

gemachten Wahrheit fehlt? Ja, auch kaum die Möglichkeit kann ich jener mir entgegengesetzten Muthmaßung einräumen. Denn der eine Knabe ruhete in dem einen, und der andere in dem andern Arme der Nacht: folglich wäre die Verschränkung der Füße des einen mit den Füßen des andern kaum zu begreifen. Endlich die Möglichkeit dieser Verschränkung auch zugegeben: würde sodann das διεστραμμενους, welches sie ausdrücken sollte, nicht ebenfalls etwas ganz anderes heißen, als krumm? Würde diese Bedeutung nicht ebenfalls wider den Sprachgebrauch seyn? Würde die Muthmaßung meines Gegners also nicht eben der Schwierigkeit ausgesetzt seyn, der er meine ausgesetzt zu seyn meint, ohne daß sie eine einzige der Empfehlungen hätte, die er dieser nicht absprechen kann?

Nun zurück zu dem Bilde beim Bellori. Wenn aus dem, was ich bisher beigebracht, erwiesen ist, daß die alten Artisten den Schlaf mit über einander geschlagenen Füßen gebildet; wenn es erwiesen ist, daß sie dem Tode eine genaue Ähnlichkeit mit dem Schlafe gegeben: so werden sie, allem Vermuthen nach, auch den Tod mit über einander geschlagenen Füßen vorzustellen, nicht unterlassen haben. Und wie, wenn eben dieses Bild beim Bellori ein Beweis davon wäre? Denn wirklich steht es, den einen Fuß über den andern geschlagen; und diese Besonderheit des Standes, glaube ich, kann eben sowohl dienen, die Bedeutung der ganzen Figur zu bestäti=

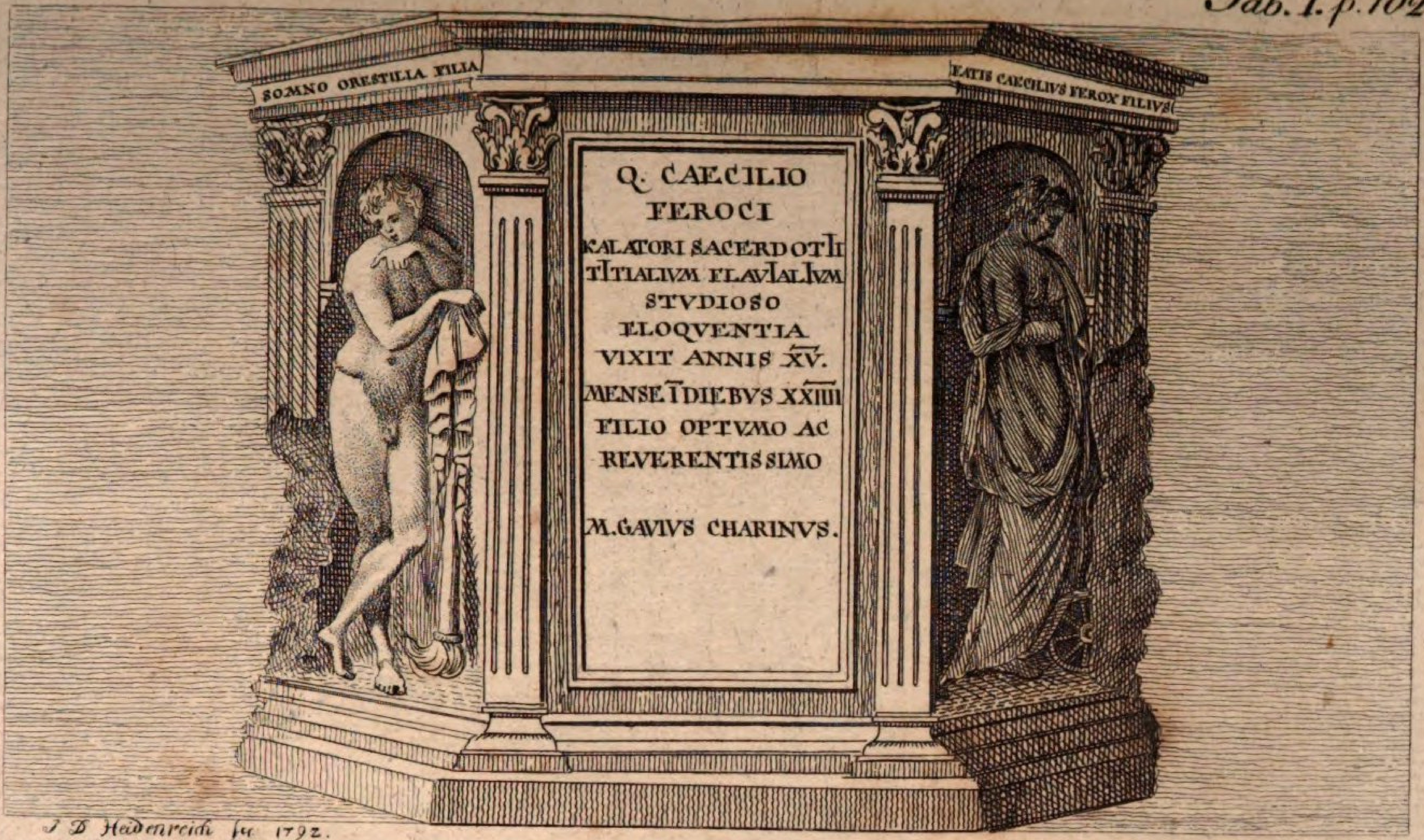
gen, als die anderweits erwiesene Bedeutung derselben das Charakteristische dieses besondern Standes festzusetzen hinlänglich seyn dürfte.

Doch es versteht sich, daß ich so geschwind und dreist nicht schließen würde, wenn dieses das einzige alte Monument wäre, auf welchem sich die über einander geschlagenen Füße an dem Bilde des Todes zeigten. Denn nichts würde natürlicher seyn, als mir einzuwenden: „wenn die alten Künstler den Schlaf mit über einander geschlagenen Füßen gebildet haben, so haben sie ihn doch nur als liegend, und wirklich selbst schlafend so gebildet; von dieser Lage des Schlafes im Schlafe, ist also auf seinen stehenden Stand, oder gar auf den stehenden Stand des ihm ähnlichen Todes, wenig oder nichts zu schließen, und es kann ein bloßer Zufall seyn, daß hier einmal der Tod so steht, als man sonst den Schlaf schlafen sieht."

Nur mehrere Monumente, welche eben das zeigen, was ich an der Figur beim Bellori zu sehen glaube, können dieser Einwendung vorbauen. Ich eile also, deren so viele anzuführen, als zur Induction hinreichend sind, und glaube, daß man es für keine bloße überflüssige Auszierung halten wird, einige der vorzüglichsten in Abbildung beigefügt zu finden.

Die erste Kupfertafel zeigt den schon angeführten Grabstein beim Boissard. Weil die ausdrücklichen Überschriften desselben nicht verstatten, uns in der Deutung seiner Figuren zu irren: so kann er gleich=

Tab. I. p. 102.



J. D. Heidenreich fec. 1792.

sam der Schlüssel zu allen übrigen Denkmälern heißen. Wie aber zeigt sich hier die Figur, welche mit Somno Orestilia Filia überschrieben ist? Als ein nackter Jüngling, einen traurigen Blick seitwärts zur Erde heftend, mit dem einen Arme auf eine umgekehrte Fackel sich stützend, und den einen Fuß über den andern geschlagen. — Ich darf nicht unerinnert lassen, daß von eben diesem Denkmale sich auch eine Zeichnung unter den Papieren des Pighius, in der Königl. Bibliothek zu Berlin, befindet, aus welcher Spanheim die einzelne Figur des Schlafes seinem Commentar über den Kallimachus einverleibt hat.*) Daß es schlechterdings die nämliche Figur des nämlichen Denkmals beim Boissard seyn soll, ist aus der nämlichen Überschrift unstreitig. Aber um so viel mehr wird man sich wundern, an beiden so merkliche Verschiedenheiten zu erblicken. Die schlanke, ausgebildete Gestalt beim Boissard ist beim Pighius ein fetter stämmiger Knabe; dieser hat Flügel, und jene hat keine; geringerer Abweichungen, als in der Wendung des Hauptes, in der Richtung der Arme, zu geschweigen. Wie diese Abweichungen von Spanheim nicht bemerkt werden können, ist begreiflich; Spanheim kannte das Denkmal nur aus den Inschriften des Gruter, wo er die bloßen Worte ohne alle Zeichnung fand; er wußte nicht, oder erinnerte sich nicht,

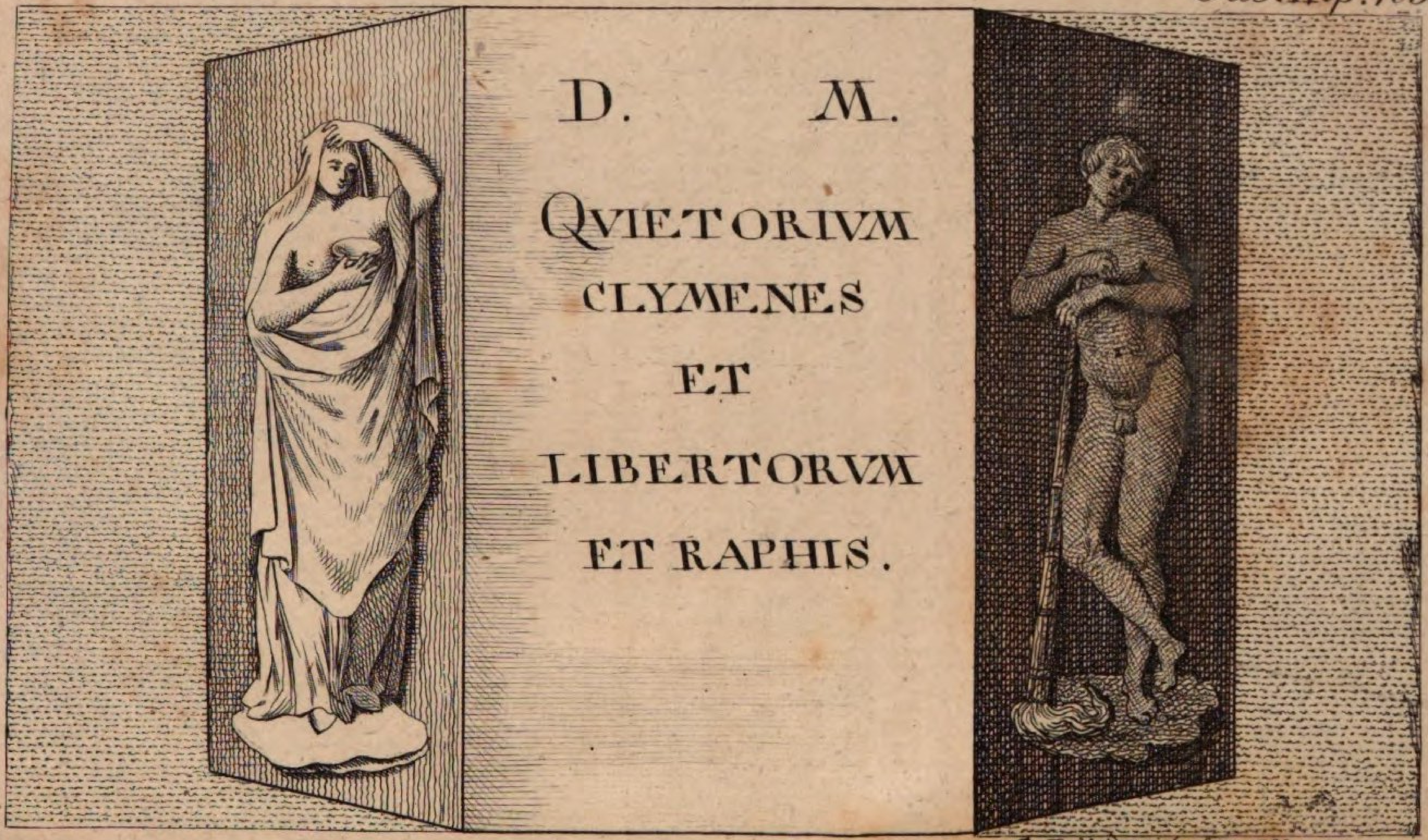
---

*) Ad. ver. 234. Hym. in Delum, p. 524. edit. Ern.

daß die Zeichnung bereits beim Boissard vorkomme und glaubte also etwas ganz Unbekanntes zu liefern, wenn er sie uns zum Theil aus den Papieren des Pighius mittheilte. Weniger ist Grävius zu entschuldigen, welcher seiner Ausgabe der Gruterschen Inschriften die Zeichnung aus dem Boissard beifügte*) und gleichwohl den Widerspruch, den diese Zeichnung mit der wörtlichen Beschreibung des Gruter macht, nicht bemerkte. In dieser ist die Figur Genius alatus, crinitus, obesus, dormiens, dextra manu in humerum sinistrum, a quo velum retrorsum dependet, posita: und in jener erscheint sie, gerade gegenüber, so wie wir sie hier erblicken, ganz anders; nicht geflügelt, nicht eben von starken Haaren, nicht fett, nicht schlafend, nicht mit der rechten Hand auf der linken Schulter. Eine solche Mißhelligkeit ist anstößig, und kann nicht anders als Mißtrauen bei dem Leser erwecken, besonders wenn er sich noch dazu nicht einmal davor gewarnt findet. Sie beweis't indeß so viel, daß unmöglich beide Zeichnungen unmittelbar von dem Denkmale können genommen seyn: eine derselben muß nothwendig aus dem Gedächtnisse seyn gemacht worden. Ob dieses die Zeichnung des Pighius, oder die Zeichnung des Boissard sey, kann nur der entscheiden, welcher das Denkmal selbst damit zu vergleichen Gelegenheit hat. Nach der Angabe des letztern befand es sich

*) Pag. CCCIV.

Tab. II. p. 105.



J. D. Heidenreich fec. 1792.

zu Rom, in dem Pallaste des Cardinal Cesi. Dieser Pallast aber, wenn ich recht unterrichtet bin, ward in der Plünderung von 1627 gänzlich zerstört. Verschiedene von den Alterthümern, welche Boissard daselbst sahe, mögen sich jetzt in dem Pallaste Farnese befinden; ich vermuthe dieses von dem Hermaphrodit, und dem vermeinten Kopfe des Pyrrhus.*) Andere glaube ich in anderen Cabinetten wiedergefunden zu haben; kurz, sie sind verstreut, und es dürfte schwer halten, das Denkmal, wovon die Rede ist, wieder aufzufinden, wenn es noch gar vorhanden ist. Aus bloßen Muthmaßungen möchte ich mich eben so wenig für die Zeichnung des Boissard, als für die Zeichnung des Pighius erklären. Denn wenn es gewiß ist, daß der Schlaf Flügel haben kann: so ist es eben so gewiß, daß er nicht nothwendig Flügel haben muß.

Die zweite Kupfertafel zeigt das Grabmal einer Clymene, ebenfalls aus dem Boissard entlehnt.**) Die eine der Figuren darauf hat mit der eben erwähnten zu viel Ähnlichkeit, als daß diese Ähnlichkeit, und der Ort, den sie einnimmt, uns im geringsten ihretwegen ungewiß lassen könnten.

*) Hermaphroditus nudus, qui involutum palliolo femur habet. — Caput ingens Pyrrhi, regis Epirotarum, galeatum, cristatum, et armato pectore. Topogr. Parte I. p. 4. 5. Winkelmann's Anmerkungen über die Geschichte der Kunst, S. 98.

**) Part. VI. p. 119.

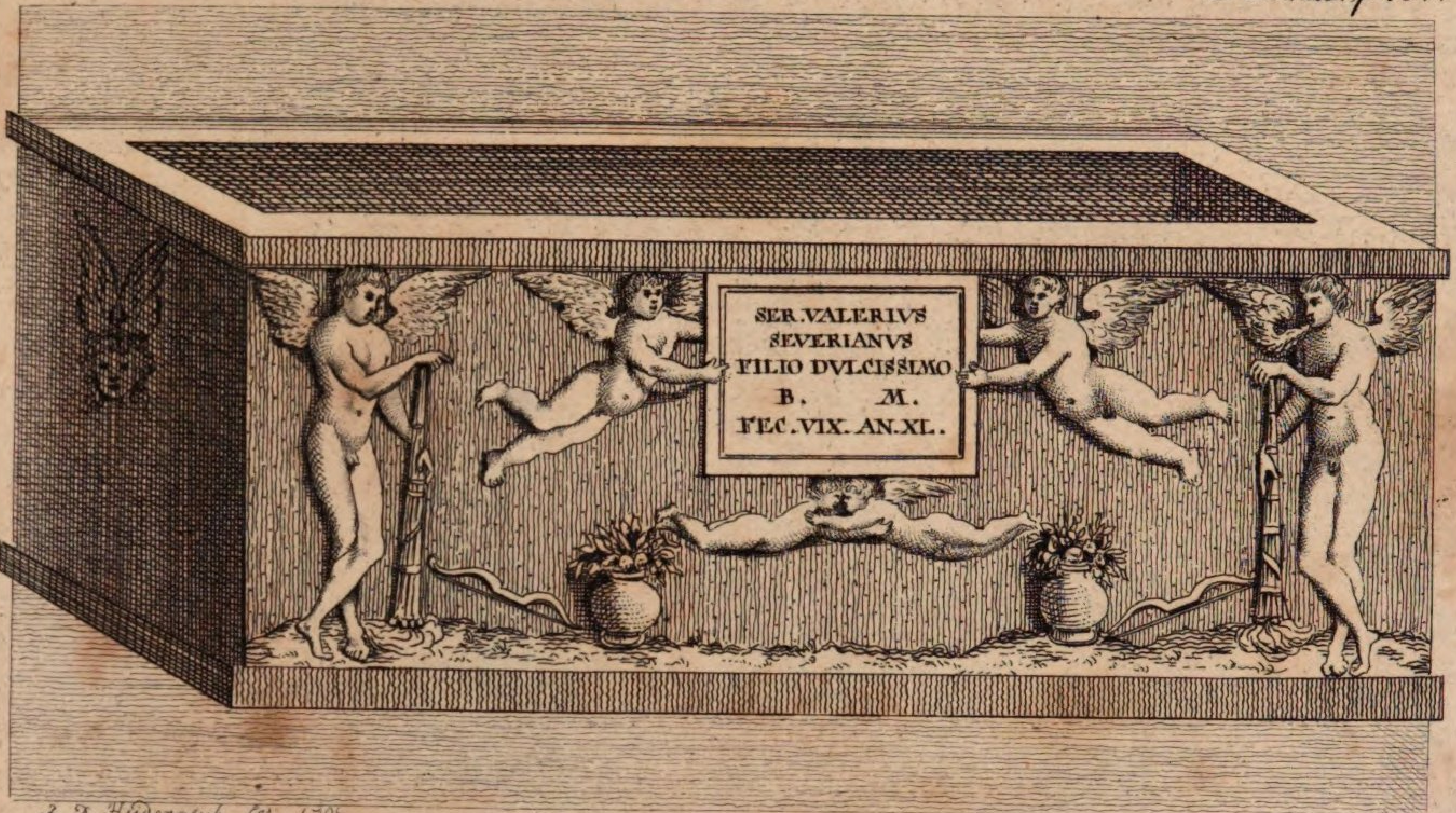
Sie kann nichts anders als der Schlaf seyn: und auch dieser Schlaf, auf eine umgekehrte Fackel sich stützend, hat den einen Fuß über den andern geschlagen. — Die Flügel übrigens fehlen ihm gleichfalls: und es wäre doch sonderbar, wenn sie Boissard hier zum zweitenmale vergessen hätte. Doch, wie gesagt, die Alten werden den Schlaf öfters auch ohne Flügel gebildet haben. Pausanias giebt dem Schlafe in dem Arme der Nacht keine; und weder Ovidius noch Statius legen, in ihren umständlichen Beschreibungen dieses Gottes und seiner Wohnung, ihm deren bei. Brouckhuysen hat sich sehr versehen, wenn er vorgiebt, daß der letztere Dichter dem Schlafe sogar zwei Paar Flügel, eines an dem Kopfe und eines an den Füßen, andichte.*) Denn obschon Statius von ihm sagt:

Ipse quoque et volucrem gressum et ventosa citavit
Tempora:

so ist dieses doch im geringsten nicht von natürlichen Flügeln, sondern von dem geflügelten Pegasus und von den Talariis zu verstehen, welche die Dichter nicht bloß dem Merkur beilegen, sondern auch häufig von anderen Göttern brauchen lassen, die sie uns in

*) Ad Tibullum lib. II. Eleg. I. v. 89. Et sic quidem poëtae plerique omnes, videlicet ut alas habuerit hic deus in humeris. Papinius autem, suo quodam jure peculiari, alas ei in pedibus et in capite adfingit, L. 10. Theb. v. 131.

Tab. III. p. 107.



J. D. Hüdenrelch fec. 1792

besonderer Eil zeigen wollen. Doch es ist mir hier überhaupt nicht um die Flügel, sondern um die Füße des Schlafes zu thun; und ich fahre fort, das διεστραμμενον derselben in mehreren Monumenten zu zeigen.

Auf der dritten Kupfertafel sieht man eine Pila, oder einen Sarg, der wiederum aus dem Boissard genommen ist.*) Die Aufschrift dieser Pila kommt auch bei dem Gruter vor,**) wo die zwei Genii mit umgekehrten Fackeln zwei Cupidines heißen. Doch wir sind mit diesem Bilde des Schlafes nun schon zu bekannt, als daß wir es hier verkennen sollten. Und auch dieser Schlaf steht beidemal mit dem einen Fuße über den andern geschlagen. Aber warum diese nämliche Figur hier nochmals wiederholt? Nicht sowohl wiederholt: als vielmehr verdoppelt; um Bild und Gegenbild zu zeigen. Beides ist der Schlaf; das eine der überhingehende, das andere der lange daurende Schlaf; mit einem Worte, es sind die ähnlichen Zwillingsbrüder, Schlaf und Tod. Ich darf vermuthen, wie wir sie hier sehen, so und nicht anders werden sie auf den von Winkelmann erwähnten Monumenten, auf dem Grabsteine in dem Pallaste Albani, und auf der Begräbnißurne in dem Collegio Clementino erscheinen. — Man lasse sich die Bogen, die diesen Geniis hier zu Füßen

*) Part. V. p. 115.

**) Pag. DCCXII.

liegen, nicht irren: sie können eben sowohl zu den beiden schwebenden Geniis gehören, als zu diesen stehenden; und ich habe auf mehr Grabmälern einen losgespannten, oder gar zerbrochenen Bogen, nicht als das Attribut des Amor, sondern als ein von diesem unabhängiges Bild des verbrauchten Lebens überhaupt, gefunden. Wie ein Bogen das Bild einer guten Hausmutter seyn könne, weiß ich zwar nicht; aber doch sagt eine alte Grabschrift, die Leich aus der ungedruckten Anthologie bekannt gemacht, *) daß er es gewesen,

Τοξα μεν αὐδασει ταν εὐτονον ἀγετιν οἰκου·

und daraus zeigt sich wenigstens, daß er nicht nothwendig das Rüstzeug des Amor seyn muß, und daß er mehr bedeuten kann, als wir zu erklären wissen.

Ich füge die vierte Tafel hinzu, und auf dieser einen Grabstein, den Boissard in Rom zu St. Angelo (in Templo Junonis, quod est in foro piscatorio) fand, wo er sich ohne Zweifel auch noch finden wird.**) Hinter einer verschlossenen Thüre steht, auf beiden Seiten, ein geflügelter Genius mit halbem Körper hervorragend, und mit der Hand auf diese verschlossene Thüre zeigend. Die Vorstellung ist zu redend, als daß uns nicht jene domus exilis Plutonia einfallen sollte,***) aus welcher keine Er=

*) Sepulc. Car. XIV.

**) Part. V. p. 22.

***) *Tollii* Expos. Signi vet. p. 292.

J. D. Heidenreich fe. 1792

lösung zu hoffen: und wer könnten die Thürsteher dieses ewigen Kerkers besser seyn, als Schlaf und Tod? Bei der Stellung und Action, in der wir sie erblicken, braucht sie keine umgestürzte Fackel deutlicher zu bezeichnen: nur den einen über den andern geschlagenen Fuß hat auch ihnen der Künstler gegeben. Aber wie unnatürlich würde hier dieser Stand seyn, wenn er nicht ausdrücklich charakteristisch seyn sollte?

Man glaube nicht, daß dieses die Beispiele alle sind, welche ich für mich anführen könnte. Selbst aus dem Boissard würde ich noch verschiedene hierher ziehen können, wo der Tod, entweder als Schlaf, oder mit dem Schlafe zugleich, den nämlichen Stand der Füße beobachtet.*) Eine ganze Erndte von Figuren, so wie die auf der ersten Tafel erscheint oder erscheinen sollte, würde mir auch Maffei anbieten.**) Doch wozu dieser Überfluß? Vier dergleichen Denkmäler, das beim Bellori ungerechnet, sind mehr als hinlänglich, die Vermuthung abzuwenden, daß das auch wohl ein bloßer unbedeutender Zufall seyn könne, was eines so nachdenklichen Sinnes fähig ist. Wenigstens wäre ein solcher Zufall der sonderbarste, der sich nur denken ließe! Welch ein Ungefähr, wenn nur von ungefähr in mehr als einem unverdächtigen alten Monumente

---

*) Als Part. III. p. 69. und vielleicht auch Part. V. p. 23.

**) Museo Veron. Tab. CXXXIX.

gewisse Dinge gerade so wären, als ich sage, daß sie nach meiner Auslegung einer gewissen Stelle seyn müßten: oder wenn nur von ungefähr sich diese Stelle gerade so auslegen ließe, als wäre sie in wirklicher Rücksicht auf dergleichen Monumente geschrieben worden. Nein, das Ungefähr ist so übereinstimmend nicht; und ich kann ohne Eitelkeit behaupten, daß folglich meine Erklärung, so sehr es auch nur meine Erklärung ist, so wenig Glaubwürdigkeit ihr auch durch mein Ansehn zuwachsen kann, dennoch so vollkommen erwiesen ist, als nur immer etwas von dieser Art erwiesen werden kann.

Ich halte es daher auch kaum der Mühe werth, diese und jene Kleinigkeit noch aus dem Wege zu räumen, die einem Zweifler, der durchaus nicht aufhören will zu zweifeln, vielleicht einfallen könnte. Z. E. die Zeilen des Tibullus: *)

Postque venit tacitus fuscis circumdatus alis
Somnus, et incerto somnia vara pede.

Es ist wahr, hier wird ausdrücklich krummbeiniger Träume gedacht. Aber Träume! und wenn die Träume krummbeinig waren: warum mußte es denn auch der Schlaf seyn? Weil er der Vater der Träume war? Eine treffliche Ursache! Und doch ist auch das noch nicht die eigentliche Abfertigung, die sich mir hier anträgt. Denn die eigentliche ist diese: daß das Beiwort vara überhaupt sicherlich nicht vom Tibull

*) Lib. II. Eleg. I. v. 89. 90.

ist; daß es nichts, als eine eigenmächtige Leseart des Brouckhuysen ist. Vor diesem Commentator lasen alle Ausgaben entweder nigra oder vana. Das Letzte ist das Wahre; und es zu verwerfen, konnte Brouckhuysen nur die Leichtigkeit, mit Veränderung eines einzigen Buchstaben seinem Autor einen fremden Gedanken unterzuschieben, verleiten. Aber wenn schon die alten Dichter die Träume öfters auf schwachen, ungewissen Füßen einhergaukeln lassen, nämlich die täuschenden, betrügerischen Träume: folgt denn daraus, daß sie diese schwachen ungewissen Füße sich auch als krumme Füße müssen gedacht haben? Wo liegt denn die Nothwendigkeit, daß schwache Füße auch krumme Füße, oder krumme Füße auch schwache Füße seyn müssen? Dazu waren den Alten ja nicht alle Träume täuschend und betrügerisch; sie glaubten eine Art sehr wahrhafter Träume, und der Schlaf mit diesen seinen Kindern war ihnen eben sowohl Futuri certus als pessimus auctor.*) Folglich konnten auch die krummen Füße, als das Symbolum der Ungewißheit, nach ihren Begriffen nicht den Träumen überhaupt, noch weniger dem Schlafe, als dem allgemeinen Vater derselben, zukommen. Und doch, gestehe ich, würden alle diese Vernünfteleien bei Seite zu setzen seyn, wenn Brouckhuysen, außer der mißverstandenen Stelle des Pausanias, auch nur sonst eine einzige

*) *Seneca* Herc. fur. v. 1070.

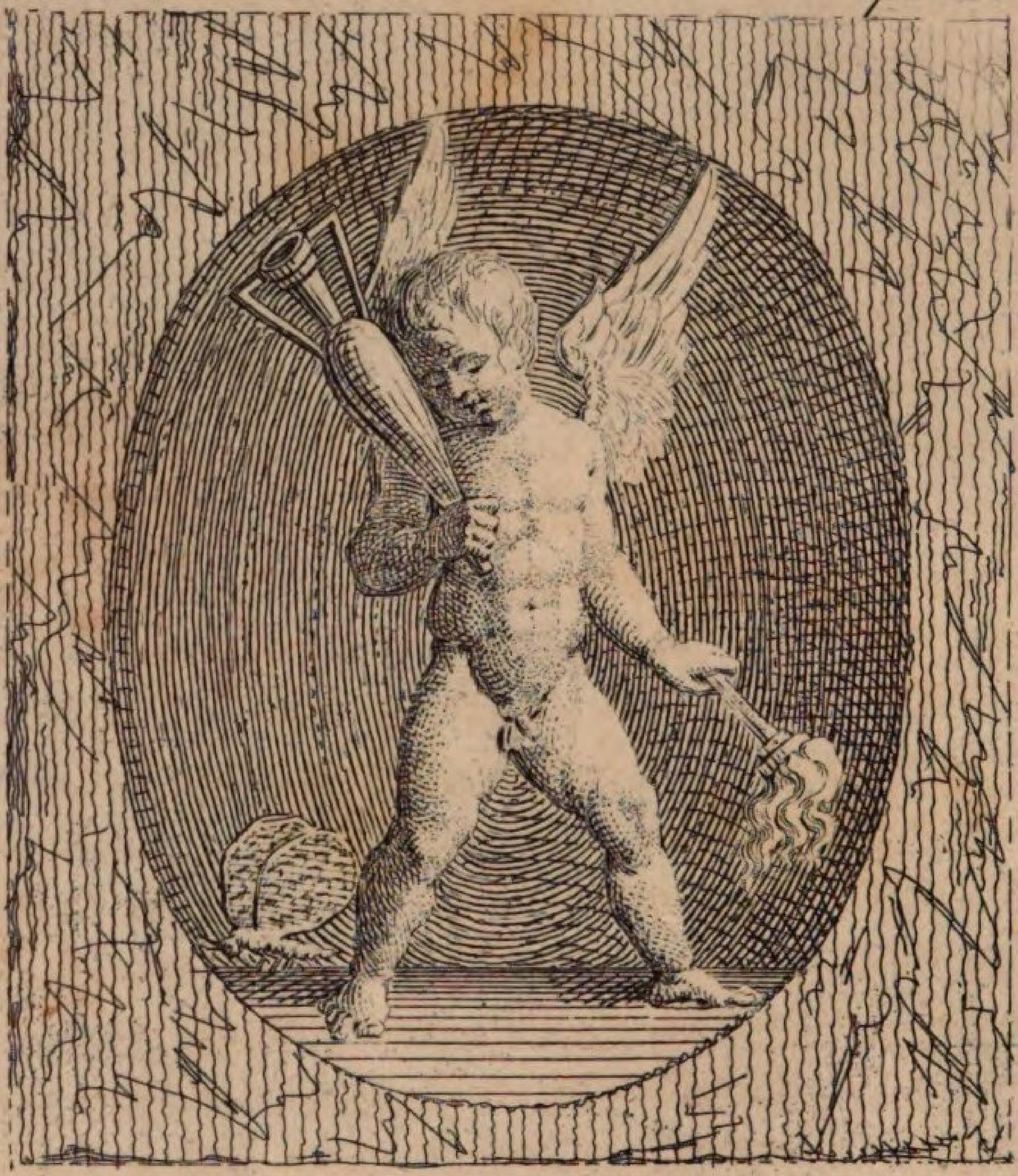
für die krummen Füße der Träume und des Schlafes anzuführen gewußt hätte. Was varus heißt, erklärt er mit zwanzig sehr überflüssigen Stellen: aber daß varus ein Beiwort des Traumes sey, davon giebt er keine Beweisstelle, sondern will sie erst machen; und, wie gesagt, nicht sowohl aus dem einzigen Pausanias, als aus der falschen Übersetzung des Pausanias machen. Denn fast lächerlich ist es, wenn er uns, da er keinen krummbeinigen Schlaf aufbringen kann, wenigstens einen Genius mit krummen Füßen in einer Stelle des Persius *) zeigen will, wo genius weiter nichts heißt, als indoles, und varus weiter nichts, als von einander abstehend:

— — Geminos, horoscope, varo
Producis genio. —

Überhaupt würde diese Ausschweifung über das διεστραμμένους des Pausanias hier viel zu weitläuftig gerathen seyn, wenn sie mir nicht Gelegenheit gegeben hätte, zugleich mehrere antike Abbildungen des Todes anzuführen. Denn mag es auch mit seinen und seines Bruders übergestellten Füßen seyn, wie es will; mag man sie für charakteristisch halten, oder nicht: so ist aus den angeführten Denkmälern doch so viel unstreitig, daß die alten Artisten immer fortgefahren haben, den Tod nach einer genauen Ähnlichkeit mit dem Schlafe zu bilden; und

*) Sat. VI. v. 18.

p. 113.



nur das war es, was ich eigentlich hier erweisen wollte.

Ja, so sehr ich auch von dem Charakteristischen jener besondern Fußstellung selbst überzeugt bin: so will ich doch keinesweges behaupten, daß schlechterdings kein Bild des Schlafes oder Todes ohne sie seyn könne. Vielmehr kann ich mir den Fall sehr wohl denken, in welchem eine solche Fußstellung mit der Bedeutung des Ganzen streiten würde; und ich glaube Beispiele von diesem Falle anführen zu können. Wenn nämlich der über den andern geschlagene Fuß das Zeichen der Ruhe ist: so wird er nur dem bereits erfolgten Tode eigentlich zukommen können; der Tod hingegen, wie er erst erfolgen soll, wird eben darum eine andere Stellung erfordern.

In so einer andern, die Annäherung ausdrükkenden Stellung glaube ich ihn auf einer Gemme beim Stephanonius, oder Licetus,*) zu erkennen. Ein geflügelter Genius, welcher in der einen Hand einen Aschenkrug hält, scheint mit der andern eine umgekehrte, aber noch brennende Fackel ausschleudern zu wollen, und sieht dabei mit einem traurigen Blicke seitwärts auf einen Schmetterling herab, der auf der Erde kriecht. Die gespreitzten Beine sollen ihn entweder im Fortschreiten begriffen, oder in derjenigen Stellung zeigen, die der Körper natürlicher Weise nimmt, wenn er den einen Arm

*) Schemate VII. p. 123. — S. die beigefügte Kupfertaf.

mit Nachdruck zurückschleudern will. Ich mag mich mit Widerlegung der höchst gezwungenen Deutungen nicht aufhalten, welche sowohl der erste poetische Erklärer der Stephanonischen Steine, als auch der hieroglyphische Licetus von diesem Bilde gegeben haben. Sie gründen sich sämmtlich auf die Voraussetzung, daß ein geflügelter Knabe nothwendig ein Amor seyn müsse: und so wie sie sich selbst unter einander aufreiben, so fallen sie alle zugleich mit einmal weg, sobald man auf den Grund jener Voraussetzung geht. Dieser Genius ist also weder Amor, der das Andenken des verstorbenen Freundes in treuem Herzen bewahrt; noch Amor, der sich seiner Liebe entschlägt, aus Verdruß, weil er keine Gegenliebe erhalten kann: sondern dieser Genius ist nichts, als der Tod; und zwar der eben bevorstehende Tod, im Begriff, die Fackel auszuschlagen, auf die, verloschen, wir ihn anderwärts schon gestützt finden.

Dieses Gestus der auszuschleudernden Fackel, als Sinnbild des nahenden Todes, habe ich mich immer erinnert, so oft mir die sogenannten Brüder, Castor und Pollux, in der Villa Ludovisi vor Augen gekommen.*) Daß es Castor und Pollux nicht sind, hat schon vielen Gelehrten eingeleuchtet; aber ich zweifle, ob del Torre und Maffei der Wahrheit darum näher gekommen. Es sind zwei unbekleidete, sehr ähnliche Genii, beide in einer sanften

*) Beim Maffei Tab. CXXI.

melancholischen Stellung; der eine schlägt seinen Arm um die Schulter des andern, und dieser hält in jeder Hand eine Fackel; die in der Rechten, welche er seinem Gespielen genommen zu haben scheint, ist er bereit, auf einem zwischen ihnen inne stehenden Altare auszudrücken, indem er die andere in der Linken bis über die Schulter zurückgeführt, um sie mit Gewalt auszuschlagen; hinter ihnen steht eine kleinere weibliche Figur, einer Isis nicht unähnlich. Del Torre sahe in diesen Figuren zwei Genii, welche der Isis opferten; aber Maffei wollte sie lieber für den Lucifer und Hesperus gehalten wissen. So gut die Gründe auch seyn mögen, welche Maffei gegen die Deutung des del Torre beibringt: so unglücklich ist doch sein eigener Einfall. Woher könnte uns Maffei beweisen, daß die Alten den Lucifer und Hesperus als zwei besondere Wesen gebildet? Es waren ihnen nichts, als zwei Namen, so wie des nämlichen Sternes, also auch der nämlichen mythischen Person.*) Es ist schlimm, wenn ein Mann, der die geheimsten Gedanken des Alterthums zu errathen sich getraut, so allgemein bekannte Dinge nicht weiß! Aber um so viel nöthiger dürfte es seyn, auf eine neue Auslegung dieses trefflichen Kunstwerkes zu denken: und wenn ich den Schlaf und den Tod dazu vorschlage, so will ich doch nichts, als sie dazu vorschlagen.

---

*) *Hyginus* Poet. Astr. libr. II. cap. 42.

Augenscheinlich ist es, daß ihre Stellung keine Stellung für Opfernde ist: und wenn die eine Fackel das Opfer anzünden soll; was soll denn die andere auf dem Rücken? Daß Eine Figur beide Fackeln zugleich auslöscht, würde nach meinem Vorschlage sehr bedeutend seyn: denn eigentlich macht doch der Tod beidem, dem Wachen und dem Schlafen, ein Ende. Auch dürfte nach eben diesem Vorschlage die kleinere weibliche Figur nicht unrecht für die Nacht, als die Mutter des Schlafes und des Todes, zu nehmen seyn. Denn wenn der Kalathus auf dem Haupte eine Isis oder Cybele, als die Mutter aller Dinge, kenntlich machen soll: so würde mich es nicht wundern, auch die Nacht, diese

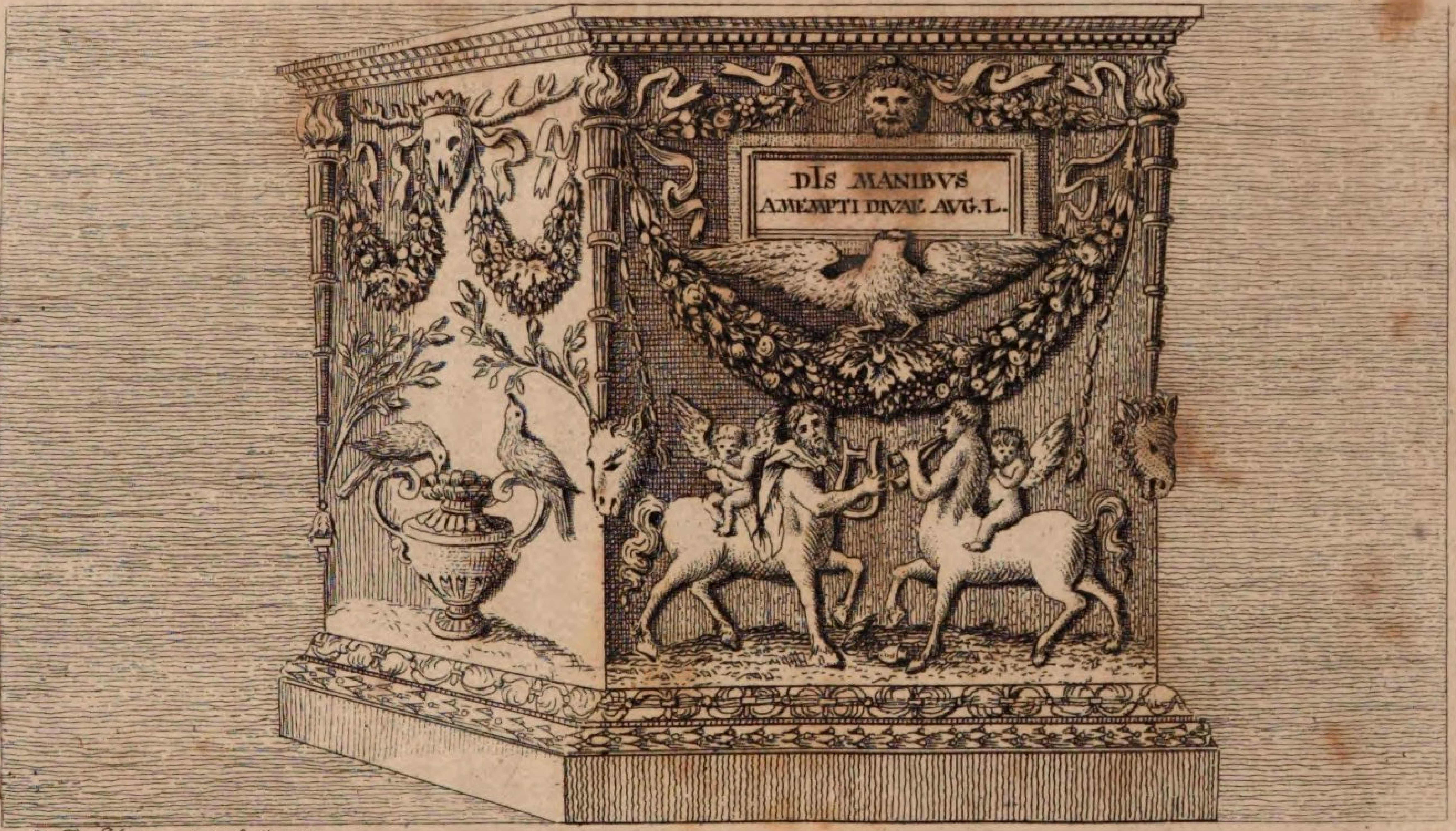
— θεων γενετειρα — ἠ δε και ἀνδρων,

wie sie Orpheus nennt, hier mit dem Kalathus zu erblicken.

Was sich sonst aus der Figur des Stephanonius, mit der beim Bellori verbunden, am zuverläßigsten ergiebt, ist dieses: daß der Aschenkrug, der Schmetterling und der Kranz diejenigen Attributa sind, durch welche der Tod, wo und wie es nöthig schien, von seinem Ebenbilde, dem Schlafe, unterschieden ward. Das besondere Abzeichen des Schlafes hingegen war unstreitig das Horn.

Und hieraus möchte vielleicht eine ganz besondere Vorstellung auf dem Grabsteine eines gewissen Amemptus, eines Freigelassenen, ich weiß nicht welcher Kaiserinn, oder kaiserlichen Prinzessinn, ei-

Tab. V. p. 117.



J. D. Heidenreich fecit 1792

niges Licht erhalten.*) Ein männlicher und weiblicher Centaur, jener auf der Leyer spielend, dieser eine doppelte Tibia blasend, tragen beide einen geflügelten Knaben auf ihren Rücken, deren jeder auf einer Queerpfeife bläst; unter dem aufgehobenen Vorderfuße des einen Centaur liegt ein Krug, und unter des andern ein Horn. Was kann diese Allegorie sagen sollen? was kann sie hier sagen sollen? Ein Mann zwar, wie Herr Klotz, der seinen Kopf voller Liebesgötter hat, würde mit der Antwort bald fertig seyn. Auch das sind meine Amors! würde er sagen; und der weise Künstler hat auch hier den Triumph der Liebe über die unbändigsten Geschöpfe, und zwar ihren Triumph vermittelst der Musik, vorstellen wollen! — Ei nun ja; was wäre der Weisheit der alten Künstler auch würdiger gewesen, als nur immer mit der Liebe zu tändeln; besonders, wie diese Herren die Liebe kennen! Indeß wäre es doch möglich, daß einmal auch ein alter Künstler, nach ihrer Art zu reden, der Liebe und den Grazien weniger geopfert, und hier bei hundert Meilen an die liebe Liebe nicht gedacht hätte! Es wäre möglich, daß, was ihnen dem Amor so ähnlich sieht, als ein Tropfen Wasser dem andern, gerade nichts Lustigeres, als der Schlaf und der Tod seyn sollte.

---

*) *Boissardus* Part. III. p. 144. — S. die beigefügte Kupfertafel.

Sie sind uns beide in der Gestalt geflügelter Knaben nicht mehr fremd; und der Krug auf der Seite des einen, und das Horn auf der Seite des andern, dünken mich nicht viel weniger redend, als es ihre buchstäblichen Namen seyn würden. Zwar weiß ich gar wohl, daß der Krug und das Horn auch nur Trinkgeschirre seyn können, und daß die Centauren in dem Alterthume nicht die schlechtesten Säufer sind; daher sie auch auf verschiedenen Werken in dem Gefolge des Bacchus erscheinen, oder gar seinen Wagen ziehen.*) Aber was brauchten sie in dieser Eigenschaft noch erst durch Attributa bezeichnet zu werden? und ist es nicht auch für den Ort weit schicklicher, diesen Krug und dieses Horn für die Attributa des Schlafes und des Todes zu erklären, die sie nothwendig aus den Händen werfen mußten, um die Flöten behandeln zu können?

Wenn ich aber den Krug oder die Urne als das Attribut des Todes nenne, so will ich nicht bloß den eigentlichen Aschenkrug, das Ossuarium oder Cinerarium, oder wie das Gefäß sonst hieß, in welchem die Überreste der verbrannten Körper aufbewahrt wurden, darunter verstanden wissen. Ich begreife darunter auch die Ληκυθους, die Flaschen jeder Art, die man den todten Körpern, die ganz zur Erde bestattet wurden, beizusetzen pflegte, ohne

---

*) Gemme antiche colle sposizioni di *P. A. Maffei.* Part. III. p. 58.

mich darüber einzulassen, was in diesen Flaschen enthalten gewesen. Sonder einer solchen Flasche blieb bei den Griechen ein zu begrabender Leichnam eben so wenig, als sonder Kranz; welches unter andern verschiedene Stellen des **Aristophanes** sehr deutlich besagen,*) so daß es ganz begreiflich ist, wie beides ein Attribut des Todes geworden.

Wegen des Hornes, als Attribut des Schlafes, ist noch weniger Zweifel. An unzähligen Stellen

---

*) Besonders in den **Ekklesiazusen**, wo Blepyrus mit seiner Proragora schilt, daß sie des Nachts heimlich aufgestanden und mit seinen Kleidern ausgegangen sey (Z. 533. 34.):

Ὠιχου καταλιπουσ᾽ ὡσπερει προκειμενον,
Μονον οὐ στεφανωσασ᾽, οὐδ᾽ ἐπιθεισα ληκυθον.

Der Scholiast setzt hinzu: *Ειωθασι γαρ ἐπι νεκρων τουτο ποιειν.* Man vergleiche in dem nämlichen Stücke die Zeilen 1022—27, wo man die griechischen Gebräuche der Leichenbestattung beisammen findet. Daß dergleichen den Todten beizusetzende Flaschen, *ληκυθοι*, bemalt wurden, und daß es eben nicht die größten Meister waren, die sich damit abgaben, erhellt ebendaselbst aus Z. 987. 88. **Tanaquill Faber** scheint geglaubt zu haben, daß es nicht wirkliche bemalte Flaschen gewesen, die man den Todten beigesetzt, sondern daß man nur um sie her dergleichen Flaschen gemalt; denn er merkt bei der letzten Stelle an: Quod autem lecythi mortuis appingerentur, aliunde ex Aristophane innotuit. Ich wünschte, er hätte uns dieses aliunde nachweisen wollen.

gedenken die Dichter dieses Hornes: aus vollem Horne schüttet er seinen Segen über die Augenlieder der Matten,

— — — — Illos post vulnera fessos
Exceptamque hiemem cornu perfuderat omni
Somnus; —

mit geleertem Horne folgt er der weichenden Nacht nach in seine Grotte,

Et Nox, et cornu fugiebat Somnus inani.

Und so wie ihn die Dichter sahen, bildeten ihn auch die Künstler.*) Nur das doppelte Horn, womit ihn die ausschweifende Einbildungskraft des Romeyn de Hooghe überladen, kannten weder diese, noch jene.**)

Zugegeben also, daß es der Schlaf und der Tod seyn könnten, die hier auf den Centauren sitzen: was wäre nun der Sinn der Vorstellung zusammen? — Doch wenn ich glücklicher Weise einen Theil errathen hätte: muß ich darum auch das Ganze zu erklären wissen? Vielleicht zwar, daß so tiefe Geheimnisse nicht darunter verborgen liegen. Vielleicht, daß Amemptus ein Tonkünstler war, der sich vornämlich auf die Instrumente verstand, die wir hier

*) *Servius* ad Aeneid. VI. v. 233. Somnum cum cornu novimus pingi. *Lutatius* apud Barthium ad Thebaid. VI. v. 27. Nam sic a pictoribus simulatur, ut liquidum somnium ex cornu super dormientes videatur effundere.

**) Denkbilder der alten Völker, S. 193. Deutsche Übersetz.

in den Händen dieser unterirdischen Wesen erblicken; denn auch die Centauren hatten bei den späteren Dichtern ihren Aufenthalt vor den Pforten der Hölle,

Centauri in foribus stabulant, — — —

und es war ganz gewöhnlich, auf dem Grabmale eines Künstlers die Werkzeuge seiner Kunst anzubringen, welches denn hier nicht ohne ein sehr feines Lob geschehen wäre.

Ich kann indeß von diesem Monumente überhaupt mich nicht anders, als furchtsam ausdrücken. Denn ich sehe mich wiederum wegen der Treue des Boissard in Verlegenheit. Von dem Boissard ist die Zeichnung; aber vor ihm hatte schon Smetius die Aufschrift, und zwar mit einer Zeile mehr,*) bekannt gemacht, und eine wörtliche Beschreibung der darum befindlichen Bilder beigefügt. Inferius, sagt Smetius von den Hauptfiguren, Centauri duo sunt, alter mas, lyncea instratus, lyram tangens, cui Genius alatus, fistula, Germanicae modernae simili, canens insidet: alter foemina, fistulis duabus simul in os insertis canens, cui alter Genius foemineus alis papilionum, manibus nescio quid concutiens, insidet. Inter utrumque cantharus et cornu Bacchicum projecta jacent. Alles trifft ein; bis auf den Ge-

*) Die diejenigen benennt, welche dem Amemptus das Denkmal gesetzt, LALVS. ET. OCRINTHVS. L. v. *Gruteri* Corp. Inscr. p. DCVI. Edit. Graev.

nius, den der weibliche Centaur trägt. Dieser soll, nach dem Smetius, auch weiblichen Geschlechts seyn, und Schmetterlingsflügel haben, und mit den Händen etwas zusammenschlagen. Nach dem Boissard aber hat er keine anderen Flügel, als sein Gespiel; und anstatt der Cymbeln, oder des Crotalum vielleicht, bläs't er auf eben dem Instrumente, auf dem jener. — Es ist traurig, solche Widersprüche oft zu bemerken. Sie müssen einem Manne, der nicht gern auf Treibsand baut, das antiquarische Studium von Zeit zu Zeit sehr zuwider machen.

Zwar würde ich auch sodann, wenn Smetius richtiger gelesen hätte, als Boissard, meine Erklärung nicht ganz aufgeben dürfen. Denn sodann würde der weibliche Genius mit Schmetterlingsflügeln eine Psyche seyn; und wenn Psyche das Bild der Seele ist: so wäre, anstatt des Todes, hier die Seele des Todten zu sehen. Auch dieser könnte das Attribut der Urne zukommen, und das Attribut des Hornes würde noch immer den Schlaf bezeichnen.

Ich bilde mir ohnedies ein, den Schlaf noch anderwärts, als auf sepulcralischen Monumenten, und besonders in einer Gesellschaft zu finden, in der man ihn schwerlich vermuthet hätte. Unter dem Gefolge des Bacchus nämlich erscheint nicht selten ein Knabe oder Genius mit einem Füllhorne: und ich wüßte nicht, daß noch jemand es auch nur der Mühe werth gehalten hätte, diese Figur näher zu bestimmen. Sie ist z. E. auf dem bekannten Steine des Bagar=

ris, jetzt in der Sammlung des Königs von Frankreich, dessen Erklärung Casaubonus zuerst gegeben, von ihm und allen folgenden Auslegern*) zwar bemerkt worden; aber kein einziger hat mehr davon zu sagen gewußt, als der Augenschein giebt, und ein Genius mit einem Füllhorne ist ein Genius mit einem Füllhorne geblieben. Ich wage es, ihn für den Schlaf zu erklären. Denn, wie erwiesen, der Schlaf ist ein kleiner Genius, das Attribut des Schlafes ist ein Horn: und welchen Begleiter könnte ein trunkener Bacchus lieber wünschen, als den Schlaf? Daß die Paarung des Bacchus mit dem Schlafe den alten Artisten auch gewöhnlich gewesen, zeigen die Gemälde vom Schlafe, mit welchen Statius den Pallast des Schlafes auszieret:**)

Mille intus simulacra dei caelaverat ardens
Mulciber. Hic haeret lateri redimita Voluptas.
Hic comes in requiem vergens labor. Est ubi Baccho,
Est ubi Martigenae socium pulvinar Amori
Obtinet. Interius tectum in penetralibus altis,
Et cum Morte jacet: nullique ea tristis imago.

---

*) S. Lippert's Dakt. I. 366.

**) Thebaid. X. v. 100. Barth hätte nicht so ekel seyn, und diese Zeilen darum zu commentiren unterlassen sollen, weil sie in einigen der besten Handschriften fehlen. Er hat seine Gelehrsamkeit an schlechtere Verse verschwendet.

Ja, wenn einer alten Inschrift zu trauen, oder vielmehr, wenn diese Inschrift alt genug ist: so wurden sogar Bacchus und der Schlaf, als die zwei größten und süßesten Erhalter des menschlichen Lebens, gemeinschaftlich angebetet.*)

Es ist hier nicht der Ort, diese Spur schärfer zu verfolgen. Eben so wenig ist es jetzt meine Gelegenheit, mich über meinen eigentlichen Vorwurf weiter zu verbreiten, und nach mehreren Beweisen umher zu schweifen, daß die Alten den Tod als den Schlaf, und den Schlaf als den Tod, bald einzeln, bald beisammen, bald ohne, bald mit gewissen Abzeichen, gebildet haben. Die angeführten, und wenn auch kein einziger sonst aufzutreiben wäre, erhärten hinlänglich, was sie erhärten sollen: und ich kann ohne Bedenken zu dem zweiten Punkte fortgehen, welcher die Widerlegung des Gegensatzes enthält.

II. Ich sage: die alten Artisten, wenn sie ein Skelet bildeten, meinten damit etwas ganz anderes, als den Tod, als die Gottheit des Todes. Ich beweise also, 1) daß sie nicht den Tod damit meinten, und zeige 2) was sie sonst damit meinten.

1) Daß sie Skelete gebildet, ist mir nie eingekommen zu läugnen. Nach den Worten des Herrn Klotz müßte ich es zwar geläugnet haben, und aus dem Grunde geläugnet haben, weil sie überhaupt

*) Corp. Inscript. p. LXVII. 8.

häßliche und ekle Gegenstände zu bilden, sich enthalten. Denn er sagt, ich würde die Beispiele davon auf geschnittenen Steinen ohne Zweifel in die Bildersprache verweisen wollen, die sie von jenem höhern Gesetze der Schönheit losgesprochen. Wenn ich das nöthig hätte zu thun, dürfte ich nur hinzusetzen, daß die Figuren auf Grabsteinen und Todtenurnen nicht weniger zur Bildersprache gehörten: und sodann würden von allen seinen angeführten Exempeln nur die zwei metallenen Bilder in dem Kircherschen Museo und in der Gallerie zu Florenz wider mich übrig bleiben, die doch auch wirklich nicht unter die Kunstwerke, so wie ich das Wort im Laokoon nehme, zu rechnen wären.

Doch wozu diese Feinheiten gegen ihn? Gegen ihn brauche ich, was er mir Schuld giebt, nur schlechtweg zu verneinen. Ich habe nirgends gesagt, daß die alten Artisten keine Skelete gebildet: ich habe bloß gesagt, daß sie den Tod nicht als ein Skelet gebildet. Es ist wahr, ich glaubte an dem ächten Alterthume des metallenen Skelets zu Florenz zweifeln zu dürfen; aber ich setzte unmittelbar hinzu: „den Tod überhaupt kann es wenigstens nicht vorstellen sollen, weil ihn die Alten anders vorstellten.“ Diesen Zusatz verhält Herr Klotz seinen Lesern, und doch kommt alles darauf an. Denn er zeigt, daß ich das nicht geradezu läugnen will, woran ich zweifle. Er zeigt, daß meine Meinung nur die gewesen: wenn das benannte Bild, wie Spence behauptet, den

Tod vorstellen soll, so ist es nicht antik; und wenn es antik ist, so stellt es nicht den Tod vor.

Ich kannte auch wirklich schon damals mehr Skelete auf alten Werken: und jetzt kenne ich sogar verschiedene mehr, als der unglückliche Fleiß, oder der prahlerische Unfleiß des Herrn Klotz anzuführen vermögend gewesen.

Denn in der That stehen die, die er anführt, bis auf eines, schon alle beim Winkelmann;*) und daß er diesen auch hier nur ausgeschrieben, ist aus einem Fehler sichtbar, welchen sie beide machen. Winkelmann schreibt: „Ich merke hier an, daß nur auf zwei alten Denkmalen und Urnen von Marmor zu Rom Todtengerippe stehen. Die eine ist in der Villa Medicis, die andere in dem Museo des Collegii Romani; ein anderes mit einem Gerippe findet sich beim Spon, und ist nicht mehr zu Rom befindlich." Wegen des ersten dieser Gerippe, welches noch in der Villa Medicis stehe, beruft er sich auf Spon's Réch. d'Antiq. p. 93., und wegen des dritten, das nicht mehr in Rom vorhanden sey, auf eben desselben Gelehrten Miscell. ant. p. 7. Allein dieses und jenes beim Spon sind nur eins und das nämliche; und wenn das, welches Spon in seinen Récherches anführt, noch in der Villa Medicis steht, so ist das in seinen Miscellaneis gewiß auch noch in Rom, und in der nämlichen Villa auf

*) Allegorie S. 81.

dem nämlichen Platze zu sehen. Spon zwar, welches ich zugleich erinnern will, sahe es nicht in der Villa Medicis, sondern in der Villa Madama. So wenig also Winkelmann die beiden Citate des Spon verglichen haben konnte; eben so wenig kann es Herr Klotz gethan haben: denn sonst würde er mich nicht, zum Überflusse, wie er sagt, auf die beiden Marmor, die Winkelmann in seinem Versuche über die Allegorie anführt, verweisen, und dennoch gleich darauf auch das Denkmal beim Spon in Rechnung bringen. Eins, wie gesagt, ist hier doppelt gezählt, und das wird er mir erlauben, ihm abzuziehen.

Damit er jedoch auf diesen Abzug nicht verdrüßlich werde, so stehen ihm sogleich, für das Eine abgestrittene Gerippe, ein Halbdutzend andere zu Dienste. Es ist Wildpret, das ich eigentlich nicht selbst hege, das nur von ungefähr in mein Gehege übergetreten ist, und mit dem ich daher sehr freigebig bin. Fürs erste ganzer drei beisammen, habe ich die Ehre, ihm auf einem Steine aus der Daktyliothek des Andreini zu Florenz, beim Gori,*) vorzuführen. Das vierte wird ihm eben dieser Gori auf einem alten Marmor, gleichfalls zu Florenz, nachweisen.**)

*) Inscript. antiq. quae in Etruriae urbibus exstant, Part. I. p. 455.

**) Ibid. p. 382. — Tabula, in qua sub titulo sculptum est canistrum, binae corollae, foemina coram

Das fünfte trifft er, wenn mich meine Kundschaft nicht trügt, beim Fabretti,*) und das sechste auf dem andern der zwei Stoschischen Steine, von welchen er nur den einen aus den Lippertschen Abdrücken beibringt.**)

Welch elendes Studium ist das Studium des Alterthums, wenn das Feine desselben auf solche Kenntnisse ankommt! wenn der der Gelehrteste darin ist, der solche Armseligkeiten am fertigsten und vollständigsten auf den Fingern herzuzählen weiß!

Aber mich dünkt, daß es eine würdigere Seite hat, dieses Studium. Ein anderes ist der Alterthumskrämer, ein anderes der Alterthumskundige. Jener hat die Scherben, dieser den Geist des Alterthums geerbt. Jener denkt nur kaum mit seinen Augen, dieser sieht auch mit seinen Gedanken. Ehe jener noch sagt, so war das! weiß dieser schon, ob es so seyn können.

Man lasse jenen noch siebzig und sieben solcher Kunstgerippe aus seinem Schutte zusammenklauben, um zu beweisen, daß die Alten den Tod als ein Gerippe gebildet; dieser wird über den kurzsichtigen

---

mensa tripode in lectisternio decumbens, Pluto quadriga vectus animam rapiens, praeeunte Mercurio petasato et caduceato, qui rotundam domum intrat, prope quam jacet sceletus.

*) Inscript. cap. I. n. 17. von Gori am letztern Orte angeführt.

**) Descript. des Pierres gr. p. 517. n. 241.

Fleiß die Achsel zucken, und was er sagte, ehe er diese Siebensachen alle kannte, noch sagen: entweder sie sind so alt nicht, als man sie glaubt, oder sie sind das nicht, wofür man sie ausgiebt!

Den Punkt des Alters, es sey als ausgemacht, oder als nicht auszumachend, bei Seite gesetzt: was für Grund hat man, zu sagen, daß diese Skelete den Tod vorstellen?

Weil wir Neueren den Tod als ein Skelet bilden? Wir Neueren bilden, zum Theil noch, den Bacchus als einen fetten Wanst: war das darum auch die Bildung, die ihm die Alten gaben? Wenn sich ein Basrelief von der Geburt des Herkules fände, und wir sähen eine Frau mit kreuzweis eingeschlagenen Fingern, digitis pectinatim inter se implexis, vor der Thüre sitzen: wollten wir wohl sagen, diese Frau bete zur Juno Lucina, damit sie der Alkmene zu einer baldigen und glücklichen Entbindung helfe? Aber wir beten ja so? — Dieser Grund ist so elend, daß man sich schämen muß, ihn jemanden zu leihen. Zudem bilden auch wir Neueren den Tod nicht einmal als ein bloßes Skelet; wir geben ihm eine Sense, oder so was, in die Hand, und diese Sense macht erst das Skelet zum Tode.

Wenn wir glauben sollen, daß die alten Skelete den Tod vorstellen: so müssen wir entweder durch die Vorstellung selbst, oder durch ausdrückliche Zeugnisse alter Schriftsteller davon überzeugt werden können. Aber da ist weder dieses, noch jenes. Selbst

nicht das geringste indirecte Zeugniß läßt sich dafür aufbringen.

Ich nenne indirecte Zeugnisse, die Anspielungen und Gemälde der Dichter. Wo ist der geringste Zug bei irgend einem römischen oder griechischen Dichter, welcher nur argwohnen lassen könnte, daß er den Tod als ein Gerippe vorgestellt gefunden, oder sich selbst gedacht hätte?

Die Gemälde des Todes sind bei den Dichtern häufig, und nicht selten sehr schrecklich. Es ist der blasse, bleiche, fahle Tod; *) er streift auf schwarzen Flügeln umher; **) er führt ein Schwert; ***) er fletscht hungrige Zähne; ****) er reißt einen gierigen Rachen auf; †) er hat blutige Nägel, mit welchen er seine bestimmten Opfer zeichnet; ††) seine Gestalt ist so groß und ungeheuer, daß er ein ganzes Schlachtfeld überschattet; †††) mit ganzen Städten davon eilet. ††††) Aber wo ist da nur ein Argwohn von

---

*) Pallida, lurida Mors.

**) Atris circumvolat alis. *Horat.* Sat. II. 1. v. 58.

***) Fila sororum ense metit. *Statius* Theb. I. v. 633.

****) Mors avidis pallida dentibus. *Seneca* Her. fur.

†) Avidos oris hiatus pandit. *Idem* Oedipo.

††) Praecipuos annis animisque cruento ungue notat. *Statius* Theb. VIII. v. 380.

†††) Fruitur coelo, bellatoremque volando campum operit. *Idem* ibid. v. 378.

††††) Captam tenens fert Manibus urbem. *Idem* Theb. I. v. 633.

einem Gerippe? In einem von den Trauerspielen des Euripides wird er sogar als eine handelnde Person mit aufgeführt, und er ist auch da der traurige, fürchterliche, unerbittliche Tod. Doch auch da ist er weit entfernt, als ein Gerippe zu erscheinen, ob man schon weiß, daß die alte Skevopöie sich kein Bedenken machte, ihre Zuschauer noch mit weit gräßlicheren Gestalten zu schrecken. Es findet sich keine Spur, daß er durch mehr als sein schwarzes Gewand,*) und durch den Stahl bezeichnet gewesen, womit er dem Sterbenden das Haar abschnitt, und ihn so den unterirdischen Göttern weihete;**) Flügel hatte er nur vielleicht.***)

Prallt indeß von diesem Wurfe nicht auch etwas auf mich selbst zurück? Wenn man mir zugiebt, daß in den Gemälden der Dichter nichts von einem Gerippe zu sehen: muß ich nicht hinwieder einräumen, daß sie dessenungeachtet viel zu schrecklich sind, als daß sie mit jenem Bilde des Todes bestehen könnten, welches ich den alten Artisten zugerechnet zu haben vermeine? Wenn aus dem, was in den

---

*) Alcest. v. 843., wo ihn Herkules Ἀνακτα τον μελαμπεπλον νεκρων nennt.

**) Ebendaselbst Z. 76. 77., wo er von sich selbst sagt:

Ἱερος γαρ οὗτος των κατα χθονος θεων,
Ὁτου τοδ᾽ ἐγχος κρατος ἁγνισει τριχα.

***) Wenn anders das πτερωτος ᾁδας in der 261sten Zeile von ihm zu verstehen ist.

poetischen Gemälden sich nicht findet, ein Schluß auf die materiellen Gemälde der Kunst gilt: wird nicht ein ähnlicher Schluß auch aus dem gelten, was sich in jenen Gemälden findet?

Ich antworte: Nein; dieser Schluß gilt in dem einen Falle nicht völlig, wie in dem andern. Die poetischen Gemälde sind von unendlich weiterm Umfange, als die Gemälde der Kunst; besonders kann die Kunst, bei Personificirung eines abstracten Begriffes, nur bloß das Allgemeine und Wesentliche desselben ausdrücken; auf alle Zufälligkeiten, welche Ausnahmen von diesem Allgemeinen seyn würden, welche mit diesem Wesentlichen in Widerspruch stehen würden, muß sie Verzicht thun; denn dergleichen Zufälligkeiten des Dinges würden das Ding selbst unkenntlich machen, und ihr ist an der Kenntlichkeit zuerst gelegen. Der Dichter hingegen, der seinen personificirten abstracten Begriff in die Classe handelnder Wesen erhebt, kann ihn gewissermaßen wider diesen Begriff selbst handeln lassen, und ihn in allen den Modificationen einführen, die ihm irgend ein einzelner Fall giebt, ohne daß wir im geringsten die eigentliche Natur desselben darüber aus den Augen verlieren.

Wenn die Kunst also uns den personificirten Begriff des Todes kenntlich machen will: durch was muß sie, durch was kann sie es anders thun, als dadurch, was dem Tode in allen möglichen Fällen zukommt? und was ist dieses sonst, als der Zustand

der Ruhe und Unempfindlichkeit? Je mehr Zufälligkeiten sie ausdrücken wollte, die in einem einzelnen Falle die Idee dieser Ruhe und Unempfindlichkeit entfernten, desto unkenntlicher müßte nothwendig ihr Bild werden; falls sie nicht ihre Zuflucht zu einem beigesetzten Worte, oder zu sonst einem conventionalen Zeichen, welches nicht besser als ein Wort ist, nehmen, und sonach, bildende Kunst zu seyn, aufhören will. Das hat der Dichter nicht zu fürchten. Für ihn hat die Sprache bereits selbst die abstracten Begriffe zu selbstständigen Wesen erhoben, und das nämliche Wort hört nie auf, die nämliche Idee zu erwecken, so viel mit ihm streitende Zufälligkeiten er auch immer damit verbindet. Er kann den Tod noch so schmerzlich, noch so fürchterlich und grausam schildern: wir vergessen darum doch nicht, daß es nur der Tod ist, und daß ihm eine so gräßliche Gestalt nicht vor sich, sondern bloß unter dergleichen Umständen, zukommt.

Todt seyn hat nichts Schreckliches; und in so fern Sterben nichts als der Schritt zum Todtseyn ist, kann auch das Sterben nichts Schreckliches haben. Nur so und so sterben, eben jetzt, in dieser Verfassung, nach dieses oder jenes Willen, mit Schimpf und Marter sterben: kann schrecklich werden, und wird schrecklich. Aber ist es sodann das Sterben, ist es der Tod, welcher das Schrecken verursachte? Nichts weniger; der Tod ist von allen diesen Schrecken das erwünschte Ende, und es ist nur der Armuth

der Sprache zuzurechnen, wenn sie beide diese Zustände, den Zustand, welcher unvermeidlich in den Tod führt, und den Zustand des Todes selbst, mit einem und eben demselben Worte benennt. Ich weiß, daß diese Armuth oft eine Quelle des Pathetischen werden kann, und der Dichter daher seine Rechnung bei ihr findet: aber dennoch verdient diejenige Sprache unstreitig den Vorzug, die ein Pathetisches, das sich auf die Verwirrung so verschiedener Dinge gründet, verschmähet, indem sie dieser Verwirrung selbst durch verschiedene Benennungen vorbaut. Eine solche Sprache scheint die ältere griechische, die Sprache des Homer, gewesen zu seyn. Ein anderes ist dem Homer *Κηρ*, ein anderes *Θανατος*· denn er würde *Θανατον και Κηρα* nicht so unzähligemal verbunden haben, wenn beide nur eins und eben dasselbe bedeuten sollten. Unter *Κηρ* versteht er die Nothwendigkeit zu sterben, die öfters traurig werden kann; einen frühzeitigen, gewaltsamen, schmähligen, ungelegenen Tod; unter *Θανατος* aber den natürlichen Tod, vor dem keine *Κηρ* vorhergeht, oder den Zustand des Todtseyns, ohne alle Rücksicht auf die vorhergegangene *Κηρ*. Auch die Römer machten einen Unterschied zwischen Lethum und Mors.

Emergit late Ditis chorus, horrida Erinnys,
Et Bellona minax, facibusque armata Megaera,
Lethumque, Insidiaeque, et lurida Mortis imago;

sagt Petron. Spence meint, er sey schwer zu begreifen, dieser Unterschied: vielleicht aber hätten

sie unter Lethum den allgemeinen Saamen, oder die Quelle der Sterblichkeit verstanden, dem sie sonach die Hölle zum eigentlichen Sitze angewiesen; unter Mors aber, die unmittelbare Ursache einer jeden besondern Äußerung der Sterblichkeit auf unserer Erde.*) Ich meines Theils, möchte lieber glauben, daß Lethum mehr die Art des Sterbens, und Mors den Tod überhaupt, ursprünglich bedeuten sollen; denn Statius sagt:**)

Mille modis lethi miseros Mors una fatigat.

Der Arten des Sterbens sind unendliche; aber es ist nur Ein Tod. Folglich würde Lethum dem griechischen Κηρ, und Mors dem Θανατος eigentlich entsprochen haben: unbeschadet, daß in der einen Sprache sowohl, als in der andern, beide Worte mit der Zeit verwechselt, und endlich als völlige Synonyma gebraucht worden.

Indeß will ich mir auch hier einen Gegner denken, der jeden Schritt des Feldes streitig zu machen

---

*) Polymetis, p. 261. The Roman poëts sometimes make a distinction between *Lethum* and *Mors*, which the poverty of our language will not allow us to express; and which it is even difficult enough to conceive. Perhaps, they meant by *Lethum*, that general principle or source of mortality, which they supposed to have its proper residence in hell; and by *Mors*, or *Mortes* (for they had several of them), the immediate cause of each particular instance of mortality on our earth.

**) Theb. IX. v. 280.

versteht. Ein solcher könnte sagen: Ich lasse mir den Unterschied zwischen Κηρ und Θανατος gefallen; aber wenn der Dichter, wenn die Sprache selbst einen schrecklichen Tod und einen nicht schrecklichen unterschieden haben: warum könnte nicht auch die Kunst ein dergleichen doppeltes Bild für den Tod gehabt haben, und haben dürfen? Das minder schreckliche Bild mag der Genius, der sich auf die umgekehrte Fackel stützt, mit seinen übrigen Attributen, gewesen seyn: aber sonach war dieser Genius nur Θανατος. Wie steht es mit dem Bilde der Κηρ? Wenn dieses schrecklich seyn müssen: so ist dieses vielleicht ein Gerippe gewesen, und es bliebe uns noch immer vergönnt, zu sagen, daß die Alten den Tod, nämlich den gewaltsamen Tod, für den es unserer Sprache an einem besondern Worte mangelt, als ein Gerippe gebildet haben.

Und allerdings ist es wahr, daß auch die alten Künstler die Abstraction des Todes von den Schrecknissen, die vor ihm hergehen, angenommen, und diese unter dem besondern Bilde der Κηρ vorgestellt haben. Aber wie hätten sie zu dieser Vorstellung etwas wählen können, was erst spät auf den Tod folgt? Das Gerippe wäre so unschicklich dazu gewesen, als möglich. Wen dieser Schluß nicht befriedigt, der sehe das Factum! Pausanias hat uns, zum Glück, die Gestalt aufbehalten, unter welcher die Κηρ vorgestellt wurde. Sie erschien als ein Weib mit gräulichen Zähnen und mit krummen

Nägeln, gleich einem reißenden Thiere. So stand sie auf eben der Kiste des Cypselus, auf welcher Schlaf und Tod in den Armen der Nacht ruheten, hinter dem Polynices, indem ihn sein Bruder Eteokles anfällt: *Του Πολυνεικους δε όπισθεν έστηκεν όδοντας τε έχουσα ούδεν ήμερωτερους θηριου, και οί και των χειρων είσιν έπικαμπεις οί όνυχες· έπιγραμμα δε έπ' αύτη είναι φασι Κηρα.* *) Vor dem *έστηκεν* scheint ein Substantivum in dem Texte zu fehlen; aber es wäre eine bloße Chicane, wenn man zweifeln wollte, daß es ein anderes als *Γυνη* seyn könne. Wenigstens kann es *Σκελετος* doch nicht seyn, und das ist mir genug.

Schon ehemals hatte Herr Klotz dieses Bild der *Κηρ* gegen meine Behauptung von dem Bilde des Todes bei den Alten, brauchen wollen: **) und nun weiß er, was ich ihm hätte antworten können. *Κηρ* ist nicht der Tod; und es ist bloße Armuth derjenigen Sprache, die es durch eine Umschreibung, mit Zuziehung des Wortes Tod, geben muß: ein so ver-

*) Lib. V. cap. 19. p. 425. edit. Kuhn.

**) Actt. Litt. Vol. III. Part. III. p. 288. Consideremus quasdam figuras arcae Cypseli in templo Olympico insculptas. Inter eas apparet *γυνη όδοντας κ. τ. λ.* — Verbum *Κηρα* recte explicat Kuhnius mortem fatalem, eoque loco refutari posse videtur Auctoris opinio de minus terribili forma morti ab antiquis tributa, cui sententiae etiam alia monimenta adversari videntur.

schiedener Begriff sollte in allen Sprachen ein eigenes Wort haben. Und doch hätte Herr Klotz auch den Kuhnius nicht loben sollen, daß er *Κηρ* durch Mors fatalis übersetzt habe. Genauer und richtiger würde Fatum mortale, mortiferum, gewesen seyn; denn beim Suidas wird *Κηρ* durch *θανατηφορος μοιρα*, nicht durch *Θανατος πεπρωμενος* erklärt.

Endlich will ich an den Euphemismus der Alten erinnern; an ihre Zärtlichkeit, diejenigen Wörter, welche unmittelbar eine ekle, traurige, gräßliche Idee erwecken, mit minder auffallenden zu verwechseln. Wenn sie, diesem Euphemismus zufolge, nicht gern geradezu sagten: „er ist gestorben,“ sondern lieber: „er hat gelebt, er ist gewesen, er ist zu den Mehreren abgegangen,“ *) und dergleichen; wenn eine der Ursachen dieser Zärtlichkeit, die so viel als mögliche Vermeidung alles Ominösen war, so ist kein Zweifel, daß auch die Künstler ihre Sprache zu diesem gelindern Tone werden herabgestimmt haben. Auch sie werden den Tod nicht unter einem Bilde vorgestellt haben, bei welchem einem jeden unvermeidlich alle die ekeln Begriffe von Moder und Verwesung einschließen; nicht unter dem Bilde des häßlichen Gerippes: denn auch in ihren Compositionen hätte der unvermuthete Anblick eines solchen Bildes eben so ominös werden können, als die unvermuthete Vernehmung des eigentlichen Wortes. Auch sie wer-

*) *Gattakerus* de novi Instrumenti stylo, cap. XIX.

den dafür lieber ein Bild gewählt haben, welches uns auf das, was es anzeigen soll, durch einen anmuthigen Umweg führt: und welches Bild könnte hierzu dienlicher seyn, als dasjenige, dessen symbolischen Ausdruck die Sprache selbst für sich die Benennung des Todes so gern gefallen läßt, das Bild des Schlafes?

— — Nullique ea tristis imago!

Doch so wie der Euphemismus die Wörter, die er mit sanfteren vertauscht, darum nicht aus der Sprache verbannt, nicht schlechterdings aus allem Gebrauche setzt; so wie er vielmehr eben diese widrigen, und jetzt daher vermiedenen Wörter, bei einer noch gräulichern Gelegenheit, als die minder beleidigenden, vorsucht; so wie er z. E., wenn er von dem, der ruhig gestorben ist, sagt, daß er nicht mehr lebe, von dem, der unter den schrecklichsten Martern ermordet worden, sagen würde, daß er gestorben sey: eben so wird auch die Kunst diejenigen Bilder, durch welche sie den Tod andeuten könnte, aber wegen ihrer Gräßlichkeit nicht andeuten mag, darum nicht gänzlich aus ihrem Gebiete verweisen, sondern sie vielmehr auf Fälle versparen, in welchen sie hinwiederum die gefälligern, oder wohl gar die einzig brauchbaren sind.

Also: 2) da es erwiesen ist, daß die Alten den Tod nicht als ein Gerippe gebildet; da sie gleichwohl auf alten Denkmälern Gerippe zeigen: was sollen sie denn seyn, diese Gerippe?

Ohne Umschweif; diese Gerippe sind Larvae und das nicht sowohl in so fern, als Larva selbst nichts anders als ein Gerippe heißt, sondern in so fern, als unter Larvae eine Art abgeschiedener Seelen verstanden wurden.

Die gemeine Pnevmatologie der Alten war diese. Nach den Göttern glaubten sie ein unendliches Geschlecht erschaffener Geister, die sie Daemones nannten. Zu diesen Dämonen rechneten sie auch die abgeschiedenen Seelen der Menschen, die sie unter dem allgemeinen Namen Lemures begriffen, und deren nicht wohl anders als eine zweifache Art seyn konnte. Abgeschiedene Seelen guter, abgeschiedene Seelen böser Menschen. Die guten wurden ruhige, selige Hausgötter ihrer Nachkommenschaft; und hießen Lares. Die bösen, zur Strafe ihrer Verbrechen, irrten unstät und flüchtig auf der Erde umher, den Frommen ein leeres, den Ruchlosen ein verderbliches Schrecken; und hießen Larvae. In der Ungewißheit, ob die abgeschiedene Seele der ersten oder zweiten Art sey, galt das Wort Manes. *)

---

*) *Apulejus* de Deo Socratis (p. 110. edit. Bas. per Hen. Petri.) Est et secundo signatu species daemonum, animus humanus exutus et liber, stipendiis vitae corpore suo abjuratis. Hunc vetere Latina lingua reperio Lemurem dictitatum. Ex hisce ergo Lemuribus, qui posterorum suorum curam sortitus, pacato et quieto numine domum possidet, Lar dicitur familiaris. Qui vero propter adversa vitae

Und solche Larvae, sage ich, solche abgeschiedene Seelen böser Menschen, wurden als Gerippe gebildet. — Ich bin überzeugt, daß diese Anmerkung von Seiten der Kunst neu ist, und von keinem Antiquare zu Auslegung alter Denkmäler noch gebraucht worden. Man wird sie also bewiesen zu sehen verlangen, und es dürfte wohl nicht genug seyn, wenn ich mich deßfalls auf eine Glosse des Henr. Stephanus beriefe, nach welcher in einem alten Epigramme *οἱ Σκελετοι* durch Manes zu erklären sind. Aber was diese Glosse nur etwa dürfte vermuthen lassen, werden folgende Worte außer Zweifel setzen. Nemo tam puer est, sagt Seneca,*) ut Cerberum timeat, et tenebras, et Larvarum habitum nudis ossibus cohaerentium. Oder, wie es unser alter ehrlicher, und wirklich deutscher Michael Herr übersetzt: Es ist niemants so kindisch, der den Cerberus förcht, die Finsterniß und die todten Gespenst, da nichts dann die leidigen Bein an einander hangen.**)

---

merita, nullis bonis sedibus incerta vagatione, ceu quodam exilio punitur, inane terriculamentum bonis hominibus, caeterum noxium malis, hunc plerique Larvam perhibent. Cum vero incertum est, quae cuique sortitio evenerit, utrum Lar sit an Larva, nomine Manium deum nuncupant, et honoris gratia Dei vocabulum additum est.

*) Epist. XXIV. 17.

**) Sittliche Zuchtbücher des hochberühmten Philosophi

Wie könnte man ein Gerippe, ein Skelet, deutlicher bezeichnen, als durch das nudis ossibus cohaerens? Wie könnte man es geradezu bekräftigt wünschen, daß die Alten ihre spukenden Geister als Gerippe zu denken und zu bilden gewohnt gewesen?

Wenn eine dergleichen Anmerkung einen natürlichern Aufschluß für mißverstandene Vorstellungen gewährt, so ist es unstreitig ein neuer Beweis ihrer Richtigkeit. Nur Ein Gerippe auf einem alten Denkmale könnte freilich der Tod seyn, wenn es nicht aus anderweitigen Gründen erwiesen wäre, daß er so nicht gebildet worden. Aber wie, wo mehrere solche Gerippe erscheinen? Darf man sagen, so wie der Dichter mehrere Tode kenne,

Stant Furiae circum, variaeque ex ordine Mortes:

so müsse es auch dem Künstler vergönnt seyn, verschiedene Arten des Todes jede in einen besondern Tod auszubilden? Und wenn auch dann noch eine solche Composition verschiedener Gerippe keinen gesunden Sinn giebt? Ich habe oben *) eines Steines, beim Gori, gedacht, auf welchem drei Gerippe zu sehen: das eine fährt auf einer Biga, mit grimmi-

---

Seneca. Strasburg 1536. in Folio. Ein späterer Übersetzer des Seneca, Conrad Fuchs (Frankf. 1620.), giebt die Worte, et Larvarum habitum nudis ossibus cohaerentium, durch „und der Todten gebeinichte Companei." Fein zierlich und toll!

*) S. 127.

gen Thieren bespannt, über ein anderes, das zur Erde liegt, daher, und droht ein drittes, das vorsteht, gleichfalls zu überfahren. Gori nennt diese Vorstellung, den Triumph des Todes über den Tod. Worte ohne Sinn! Aber zum Glücke ist dieser Stein von schlechter Arbeit, und mit einer griechisch scheinenden Schrift vollgefüllt, die keinen Verstand macht. Gori erklärt ihn also für das Werk eines Gnostikers; und es ist von jeher erlaubt gewesen, auf Rechnung dieser Leute so viel Ungereimtheiten zu sagen, als man nur immer, nicht zu erweisen, Lust hat. Anstatt den Tod über sich selbst, oder über ein Paar neidische Mitbewerber um seine Herrschaft, da triumphiren zu sehen; sehe ich nichts als abgeschiedene Seelen, als Larven, die noch in jenem Leben einer Beschäftigung nachhängen, die ihnen hier so angenehm gewesen. Daß dieses erfolge, war eine allgemein angenommene Meinung bei den Alten; und Virgil hat unter den Beispielen, die er davon giebt, der Liebe zu den Rennspielen nicht vergessen: *)

— — — — — — Quae gratia currûm
Armorumque fuit vivis, quae cura nitentes
Pascere equos, eadem sequitur tellure repostos.

Daher auf den Grabmälern und Urnen und Särgen nichts häufiger, als Genii, die

— aliquas artes, antiquae imitamina vitae,

*) Aeneid. VI. v. 653.

ausüben; und in eben dem Werke des Gori, in welchem er diesen Stein mitgetheilt, kommt ein Marmor vor, von welchem der Stein gleichsam nur die Carikatur heißen könnte. Die Gerippe, die auf dem Steine fahren und überfahren werden, sind auf dem Marmor Genii.

Wenn denn aber die Alten sich die Larven, d. i. die abgeschiedenen Seelen böser Menschen nicht anders als Gerippe dachten: so war es ja wohl natürlich, daß endlich jedes Gerippe, wenn es auch nur das Werk der Kunst war, den Namen Larva bekam. Larva hieß also auch dasjenige Gerippe, welches bei feierlichen Gastmahlen mit auf der Tafel erschien, um zu einem desto eilfertigern Genuß des Lebens zu ermuntern. Die Stelle des Petron von einem solchen Gerippe, ist bekannt;*) aber der Schluß wäre sehr übereilt, den man für das Bild des Todes daraus ziehen wollte. Weil sich die Alten an einem Gerippe des Todes erinnerten, war darum

---

*) Potantibus ergo, et accuratissimas nobis lauticias mirantibus, larvam argenteam attulit servus sic aptatam, ut articuli ejus vertebraeque laxatae in omnem partem verterentur. Hanc quum super mensam semel iterumque abjecisset, et catenatio mobilis aliquot figuras exprimeret, Trimalcio adjecit:

Heu, heu nos miseros, quam totus homuncio nil est!
Sic erimus cuncti, postquam nos auferet Orcus.
Ergo vivamus, dum licet esse bene.

(Edit. Mich. Hadr. p. 115.)

ein Gerippe das angenommene Bild des Todes? Der Spruch, den Trimalcio dabei sagte, unterscheidet vielmehr das Gerippe und den Tod ausdrücklich:

Sic erimus cuncti, postquam nos auferet Orcus.

Das heißt nicht: bald wird uns dieser fortschleppen! in dieser Gestalt wird der Tod uns abfordern! Sondern: das müssen wir alle werden; solche Gerippe werden wir alle, wenn der Tod uns einmal abgefordert hat. —

Und so glaubte ich auf alle Weise erwiesen zu haben, was ich zu erweisen versprochen. Aber noch liegt mir daran, zu zeigen, daß ich nicht bloß gegen Herrn Klotz mir diese Mühe genommen. Nur Herrn Klotz zurechte weisen, dürfte den meisten Lesern eine eben so leichte, als unnütze Beschäftigung scheinen. Ein anderes ist es, wenn er mit der ganzen Heerde irrt. Sodann ist es nicht das hinterste nachblökende Schaf, sondern die Heerde, die den Hirten oder den Hund in Bewegung setzt.

Prüfung.

Ich werfe also einen Blick auf bessere Gelehrte, die, wie gesagt, an den verkehrten Einbildungen des Herrn Klotz mehr oder weniger Theil nehmen; und fange bei dem Manne an, der Herrn Klotz alles in allem ist: bei seinem verewigten Freunde, dem Grafen Caylus. — Was für schöne Seelen, die jeden, mit dem sie in einer Entfernung von hundert Meilen ein Paar Complimente gewechselt, stracks für ihren Freund erklären! Schade nur, daß man eben so leicht ihr Feind werden kann!

Unter den Gemälden, welche der Graf Caylus den Künstlern aus dem Homer empfahl, war auch das vom Apoll, wie er den gereinigten und balsamirten Leichnam des Sarpedon dem Tode und dem Schlafe übergiebt. *) „Es ist nur verdrüßlich," sagt der Graf, „daß Homer sich nicht auf die Attributa eingelassen, die man zu seiner Zeit dem Schlafe ertheilte. Wir kennen, diesen Gott zu bezeichnen, nur seine Handlung selbst, und krönen ihn mit Mohn. Diese Ideen sind neu, und die erste, welche über=

*) Iliad. *Π*. v. 681.

haupt von geringem Nutzen ist, kann in dem gegenwärtigen Falle gar nicht gebraucht werden, in welchem mir selbst die Blumen ganz unschicklich vorkommen, besonders für eine Figur, die mit dem Tode gruppiren soll."*) Ich wiederhole hier nicht, was ich gegen den kleinen Geschmack des Grafen, der von dem Homer verlangen konnte, daß er seine geistigen Wesen mit den Attributen der Künstler ausstaffiren sollen, im Laokoon erinnert habe. Ich will hier nur anmerken, wie wenig er diese Attributa selbst gekannt, und wie unerfahren er in den eigentlichen Vorstellungen beides, des Schlafes und des Todes, gewesen. Fürs erste erhellt aus seinen Worten unwidersprechlich, daß er geglaubt, der Tod könne und müsse schlechterdings nicht anders, denn als ein Gerippe vorgestellt werden. Denn sonst würde er von dem Bilde desselben nicht gänzlich, als von einer Sache, die sich von selbst versteht, geschwiegen haben; noch weniger würde er sich geäußert haben, daß eine mit Blumen gekrönte Figur mit der Figur des Todes nicht wohl gruppiren möchte. Diese Besorgniß konnte nur daher kommen, weil er sich von der Ähnlichkeit beider Figuren nie etwas träumen lassen; weil er den Schlaf als einen sanften Genius, und den Tod als ein ekles Ungeheuer sich dachte. Hätte er gewußt, daß der Tod ein eben so sanfter Genius seyn könne, so würde er seinen Künstler

*) Tableaux tirés de l'Iliade etc.

dessen gewiß erinnert, und mit ihm nur noch überlegt haben, ob es gut sey, diesen ähnlichen Geniis ein Abzeichen zu geben, und welches wohl das schicklichste seyn könne. Aber er kannte fürs zweite auch nicht einmal den Schlaf, wie er ihn hätte kennen sollen. Es ist ein wenig viel Unwissenheit, zu sagen, daß wir diesen Gott außer seiner Handlung nur durch die leidigen Mohnblumen kenntlich machen könnten. Er merkt zwar richtig an, daß beide diese Kennzeichen neu wären; aber welches denn nun die alten genuinen Kennzeichen gewesen, sagt er nicht bloß nicht, sondern er läugnet auch geradezu, daß uns deren überliefert worden. Er wußte also nichts von dem Horne, das die Dichter dem Schlafe so häufig beilegen, und mit dem er, nach dem ausdrücklichen Zeugnisse des Servius und Lutatius, auch gemalt wurde! Er wußte nichts von der umgestürzten Fackel; er wußte nicht, daß eine Figur mit dieser umgestürzten Fackel aus dem Alterthume vorhanden sey, welche nicht eine bloße Muthmaßung, welche die eigene unzweifelte Überschrift für den Schlaf erkläre; er hatte diese Figur weder beim Boissard, noch Gruter, noch Spanheim, noch Beger, noch Brouckhuysen, *)

*) Brouckhuysen hat sie aus dem Spanheim seinem Tibull einverleibt. Beger aber, welches ich oben (S. 103.) mit hätte anmerken sollen, hat das ganze Monument, von welchem diese einzelne Figur genommen, gleichfalls aus den Papieren des Pighius in seinem Spicilegio Antiq. p. 106. bekannt gemacht. Beger gedenkt dabei so wenig Spanheim's, als Spanheim Beger's.

gefunden, und überall nichts von ihr in Erfahrung gebracht. Nun denke man sich das Homerische Gemälde, so wie er es haben wollte; mit einem Schlafe, als ob es der aufgeweckte Schlaf des Algardi wäre; mit einem Tode, ein klein wenig artiger, als er in den deutschen Todtentänzen herumspringt. Was ist hier alt, was griechisch, was homerisch? Was ist nicht galant, und gothisch, und französisch? Würde sich dieses Gemälde des Caylus zu dem Gemälde, wie es sich Homer denken mußte, nicht eben verhalten, als Huarte's Übersetzung zu dem Originale? Gleichwohl wäre nur der Rathgeber des Künstlers Schuld, wenn dieser so ekel und abentheuerlich modern würde, wo er sich, in dem wahren Geiste des Alterthums, so simpel und fruchtbar, so anmuthig und bedeutend zeigen könnte. Wie sehr müßte es ihn reizen, an zwei so vortheilhaften Figuren, als geflügelte Genii sind, alle seine Fähigkeit zu zeigen, das Ähnliche verschieden, und das Verschiedene ähnlich zu machen! Gleich an Wuchs, und Bildung, und Miene: an Farbe und Fleisch so ungleich, als es ihm der allgemeine Ton seines Colorits nur immer erlauben will. Denn nach dem Pausanias war der eine dieser Zwillingsbrüder schwarz, der andere weiß. Ich sage, der eine und der andere; weil es aus den Worten des Pausanias nicht eigentlich erhellet, welches der schwarze, oder welches der weiße gewesen. Und ob ich es schon dem Künstler jetzt nicht verdenken würde, welcher den Tod zu

dem schwarzen machen wollte: so möchte ich ihn darum doch nicht einer ganz ungezweifelten Übereinstimmung mit dem Alterthume versichern. Nonnius wenigstens läßt den Schlaf μελανοχροον nennen, wenn sich Venus geneigt bezeigt, der weißen Pasithea so einen schwarzen Gatten nicht mit Gewalt aufdringen zu wollen: *) und es wäre leicht möglich, daß der alte Künstler dem Tode die weiße Farbe gegeben, um auch dadurch anzudeuten, daß er der fürchterlichere Schlaf von beiden nicht sey.

Freilich konnte Caylus aus den bekannten ikonologischen Werken eines Ripa, Chartarius, und wie deren Ausschreiber heißen, sich wenig oder gar nicht eines Bessern unterrichten.

Zwar das Horn des Schlafes kannte Ripa; **) aber wie betrüglich schmückt er ihn sonst aus? Das weiße kürzere Oberkleid über ein schwarzes Unterkleid, welches er und Chartarius ihm geben, ***) gehört dem Traume, nicht dem Schlafe. Von der Gleichheit des Todes mit ihm kennt Ripa zwar die Stelle des Pausanias, aber ohne zu jenem Bilde den geringsten Gebrauch davon zu machen. Er schlägt dessen ein dreifaches vor; und keins ist so, wie es der Grieche oder Römer würde erkannt haben. Gleichwohl ist auch nur das eine, von der Erfindung

---

*) Lib. XXXIII. v. 40.

**) Iconolog. p. 464. Edit. Rom. 1603.

***) Imag. Deorum p. 143. Francof. 1687.

des Camillo da Ferrara, ein Skelet; aber ich zweifle, ob Ripa damit sagen wollen, daß dieser Camillo es sey, welcher den Tod zuerst als ein Skelet gemalt. Ich kenne diesen Camillo überhaupt nicht.

Diejenigen, welche Ripa und Chartarius am meisten gebraucht haben, sind Gyraldus und Natalis Comes.

Dem Gyraldus haben sie den Irrthum wegen der weißen und schwarzen Bekleidung des Schlafes nachgeschrieben: *) Gyraldus aber muß, anstatt des Philostratus selbst, nur einen Übersetzer desselben nachgesehen haben. Denn es ist nicht, Ὑπνος, sondern Ὀνειρος, von welchem Philostratus sagt: **) ἐν ἀνειμενῳ τῳ εἰδει γεγραπται, και ἐσθητα ἐχει λευκην ἐπι μελαινῃ, το, οἰμαι, νυκτωρ αὐτου και μεθ' ἡμεραν. Es ist mir unbegreiflich, wie auch der neueste Herausgeber der Philostratischen Werke, Gottfried Olearius, der uns doch eine fast ganz neue Übersetzung geliefert zu haben versichert, bei diesen Worten so äußerst nachlässig seyn können. Sie lauten bei ihm auf Latein: Ipse somnus remissa pictus est facie, candidamque super nigra vestem habet, eo, ut puto, quod nox sit ipsius, et quae diem excipiunt. Was heißt das, et quae diem excipiunt? Sollte Olearius nicht gewußt

---

*) Hist. Deorum Syntag. IX. p. 311. Edit. Jo. Jenki.

**) Iconum lib. I. 27.

haben, daß μεϑ᾽ ἡμεϱαν interdiu heiße, so wie νυχτωϱ noctu? Man wird müde, könnte man zu seiner Entschuldigung sagen, die alten elenden Übersetzungen auszumisten. So hätte er wenigstens aus einer ungeprüften Übersetzung niemanden entschuldigen, und niemanden widerlegen sollen! Weil es aber darin weiter fort heißt: Cornu is (somnus) manibus quoque tenet, ut qui insomnia per veram portam inducere soleat; so setzt er in einer Note hinzu: Ex hoc vero Philostrati loco patet optimo jure portas illas *somni* dici posse, qui scilicet somnia per eas inducat, nec necesse esse ut apud Virgilium (Aeneid. VI. v. 894.) *somni* dictum intelligamus pro *somnii*, ut voluit Turnebus lib. IV. Advers. c. 14. Allein, wie gesagt, Philostratus selbst redet nicht von den Pforten des Schlafes, Somni, sondern des Traumes, Somnii; und Ὀνειϱος, nicht Ὑπνος, ist es auch ihm, welcher die Träume durch die wahre Pforte einläßt. Folglich ist dem Virgil noch immer nicht anders, als durch die Anmerkung des Turnebus zu helfen, wenn er durchaus in seiner Erdichtung von jenen Pforten mit dem Homer übereinstimmen soll. — Von der Gestalt des Todes schweigt Gyraldus gänzlich.

Natalis Comes giebt dem Tode ein schwarzes Gewand mit Sternen.*) Das schwarze Gewand,

*) Mythol. lib. III. cap. 13.

wie wir oben gesehen,*) ist in dem Euripides gegründet; aber wer ihm die Sterne darauf gesetzt, weiß ich nicht. Träume contortis cruribus hat er auch, und er versichert, daß sie Lucian auf seiner Insel des Schlafes so umher schwärmen lassen. Aber bei dem Lucian sind es bloß ungestaltete Träume, ἀμορφοι, und die krummen Beine sind von seiner eigenen Ausbildung. Doch würden auch diese krummen Beine nicht den Träumen überhaupt, als allegorisches Kennzeichen, sondern nur gewissen Träumen, selbst nach ihm, zukommen.

Andere mythologische Compilatores nachzusehen, lohnt wohl kaum der Mühe. Der einzige Banier möchte eine Ausnahme zu verdienen scheinen. Aber auch Banier sagt von der Gestalt des Todes ganz und gar nichts, und von der Gestalt des Schlafes mehr, als eine Unrichtigkeit.**) Denn auch Er verkennt in jenem Gemälde beim Philostrat den Traum für den Schlaf, und erblickt ihn da als einen Mann gebildet, ob er schon aus der Stelle des Pausanias schließen zu können glaubt, daß er als ein Kind, und einzig als ein Kind, vorgestellt worden. Er schreibt dabei dem Montfaucon einen groben Irrthum nach, den schon Winkelmann gerügt hat, und der seinem deutschen Übersetzer sonach

---

*) S. 131.

**) Erläuter. der Götterlehre. Vierter Band S. 147. Deutsche Übersetz.

wohl hätte bekannt seyn können.*) Beide nämlich, Montfaucon und Banier, geben den Schlaf des Algardi, in der Villa Borghese, für alt aus, und eine neue Vase, die dort mit mehreren neben ihm steht, weil sie Montfaucon auf einem Kupfer dazu gesetzt gefunden, soll ein Gefäß mit schlafmachendem Safte bedeuten. Dieser Schlaf des Algardi selbst ist ganz wider die Einfalt und den Anstand des Alterthums; er mag sonst so kunstreich gearbeitet seyn, als man will. Denn seine Lage und Geberdung ist von der Lage und Geberdung des schlafenden Fauns im Pallaste Barberino entlehnt, dessen ich oben gedacht habe.**)

Mir ist überall kein Schriftsteller aus dem Fache dieser Kenntnisse vorgekommen, der das Bild des Todes, so wie es bei den Alten gewesen, entweder nicht ganz unbestimmt gelassen, oder nicht falsch angegeben hätte. Selbst diejenigen, welche die von mir angeführten Monumente, oder denselben ähnliche, sehr wohl kannten, haben sich darum der Wahrheit nicht viel mehr genähert.

So wußte Tollius zwar, daß verschiedene alte Marmor vorhanden wären, auf welchen geflügelte Knaben mit umgestürzten Fackeln den ewigen Schlaf der Verstorbenen vorstellten.***) Aber heißt dieses

*) Vorrede zur Geschichte der Kunst, S. XV.

**) S. 98.

***) In notis ad Rondelli Expositionem S. T. p. 292.

in dem Einen derselben den Tod selbst erkennen? Hat er darum eingesehen, daß die Gottheit des Todes von den Alten nie in einer andern Gestalt gebildet worden? Von den symbolischen Zeichen eines Begriffs bis zu der festgesetzten Bildung dieses personifizirten, als ein selbstständiges Wesen verehrten Begriffs, ist noch ein weiter Schritt.

Eben dieses ist vom Gori zu sagen. Gori nennt zwar noch ausdrücklicher zwei dergleichen geflügelte Knaben auf alten Särgen, Genios Somnum et Mortem referentes; *) aber schon dieses referentes selbst verräth ihn. Und da gar, an einem andern Orte, **) ihm eben diese Genii Mortem et Funus designantes heißen; da er noch anderswo in dem einen derselben, Trotz der ihm nach dem Buonarotti zugestandenen Bedeutung des Todes, immer noch einen Cupido sieht; da er, wie wir gesehen, die Gerippe auf dem alten Steine für Mortes erkennt; so ist wohl unstreitig, daß er wenigstens über alle diese Dinge noch sehr uneins mit sich selbst gewesen.

Auch gilt ein gleiches von dem Grafen Maffei. Denn ob auch dieser schon glaubte, daß auf alten Grabsteinen die zwei geflügelten Knaben mit umgestürzten Fackeln den Schlaf und den Tod bedeuten sollten: so erklärte er dennoch einen solchen Knaben,

*) Inscript. antiq. quae in Etruriae urbibus exstant, Part. III. p. XCIII.

**) L. c. p. LXXXI.

der auf dem bekannten Conclamationsmarmor in dem Antiquitätensaale zu Paris steht, weder für den einen, noch für den andern; sondern für einen Genius, der durch seine umgestürzte Fackel anzeige, daß die darauf vorgestellte verblichene Person in ihrer schönsten Blüthe gestorben sey, und daß Amor mit seinem Reiche sich über diesen Tod betrübe.*) Selbst als Dom Martin ihm das erstere Vorgeben mit vieler Bitterkeit streitend gemacht hatte, und er den nämlichen Marmor in sein Museum Veronense einschaltete, sagt er zu dessen näherer Bestätigung schlechterdings nichts, und läßt die Figuren der 139sten Tafel, die er dazu hätte brauchen können, ganz ohne alle Erklärung.

Dieser Dom Martin aber, welcher die zwei Genii mit umgestürzten Fackeln auf alten Grabsteinen und Urnen für den Genius des Mannes und den Genius der Gattinn desselben, oder für den doppelten Schutzgeist wollte gehalten wissen, den, nach der Meinung einiger Alten, ein jeder Mensch habe, verdient kaum widerlegt zu werden. Er hätte wissen können und sollen, daß wenigstens die eine dieser Figuren, zu Folge der ausdrücklichen alten Überschrift, schlechterdings der Schlaf sey; und eben gerathe ich glücklicher Weise auf eine Stelle unsers

*) Explic. de divers Monumens singuliers qui ont rapport à la Religion des plus anciens peuples, par le R. P. Dom ** p. 36.

Winkelmann, in der er die Unwissenheit dieses Franzosen bereits gerügt hat.

„Es fällt mir ein," schreibt Winkelmann,*) „daß ein anderer Franzos, Martin, ein Mensch, welcher sich erkühnen können zu sagen, Grotius habe die Siebenzig Dollmetscher nicht verstanden, entscheidend und kühn vorgiebt, die beiden Genii an den alten Urnen könnten nicht den Schlaf und den Tod bedeuten; und der Altar, an welchem sie in dieser Bedeutung mit der alten Überschrift des Schlafes und des Todes stehen, ist öffentlich in dem Hofe des Pallastes Albani aufgestellt." Ich hätte mich dieser Stelle oben (S. 86.) erinnern sollen; denn Winkelmann meint hier ebendenselben Marmor, den ich dort aus seinem Versuche über die Allegorie anführe. Was dort so deutlich nicht ausgedrückt war, ist es hier um so viel mehr: nicht bloß der eine Genius, sondern auch der andere, werden auf diesem Albanischen Monumente durch die wörtliche alte Überschrift für das erklärt, was sie sind; für Schlaf und Tod. — Wie sehr wünschte ich, durch Mittheilung desselben das Siegel auf diese Untersuchung drücken zu können!

Noch ein Wort von Spence; und ich schließe. Spence, der uns unter allen am positivsten ein Gerippe für das antike Bild des Todes aufdringen will, Spence ist der Meinung, daß die Bilder,

*) Vorrede zur Geschichte der Kunst, S. XVI.

welche bei den Alten von dem Tode gewöhnlich gewesen, nicht wohl anders, als schrecklich und gräßlich seyn können, weil die Alten überhaupt weit finsterere und traurigere Begriffe von seiner Beschaffenheit gehabt hätten, als uns gegenwärtig davon beiwohnen könnten.*)

Gleichwohl ist es gewiß, daß diejenige Religion, welche dem Menschen zuerst entdeckte, daß auch der natürliche Tod die Frucht und der Sold der Sünde sey, die Schrecken des Todes unendlich vermehren mußte. Es hat Weltweise gegeben, welche das Leben für eine Strafe hielten; aber den Tod für eine Strafe zu halten, das konnte ohne Offenbarung schlechterdings in keines Menschen Gedanken kommen, der nur seine Vernunft brauchte.

Von dieser Seite wäre es also zwar vermuthlich unsere Religion, welche das alte heitere Bild des Todes aus den Grenzen der Kunst verdrungen hätte! Da jedoch ebendieselbe Religion uns nicht jene schreckliche Wahrheit zu unserer Verzweiflung offenbaren wollen; da auch sie uns versichert, daß der Tod der Frommen nicht anders als sanft und erquickend seyn könne: so sehe ich nicht, was unsere Künstler abhalten sollte, das scheußliche Gerippe wiederum aufzugeben, und sich wiederum in den Besitz jenes bessern Bildes zu setzen. Die Schrift redet selbst von einem Engel des Todes: und welcher Künstler

---

*) Polymetis p. 262.

sollte nicht lieber einen Engel, als ein Gerippe bilden wollen?

Nur die mißverstandene Religion kann uns von dem Schönen entfernen: und es ist ein Beweis für die wahre, für die richtig verstandene wahre Religion, wenn sie uns überall auf das Schöne zurückbringt.

IX.

Über
die sogenannte Agrippine
unter den Alterthümern zu Dresden.

1771.

Eine weibliche sitzende Figur, über Naturs Größe, das Haupt gestützt auf die rechte Hand, wird unter den Alterthümern zu Dresden für eins der schönsten und vollkommensten Werke gehalten, und hat von langer Zeit den Namen einer Agrippine geführt. Winkelmann selbst ließ ihr diesen Namen, und sagte: „daß ihr schönes Gesicht eine Seele zeige, die in tiefe Betrachtungen versenkt, und vor Sorge und Kummer gegen alle äußeren Empfindungen fühllos scheine. Man könnte muthmaßen, setzte er hinzu, der Künstler habe die Heldinn in dem betrübten Augenblicke vorstellen wollen, da ihr die Verweisung nach der Insel Pandataria war angekündigt worden."

Woran aber dann und wann ein Kenner nur

gezweifelt, das hat vor Kurzem Herr Casanova (in seiner Abhandlung über verschiedene Denkmäler der Dresdner Antikensammlung) ausdrücklich bestritten; nicht ohne Verwunderung über Winkelmann. „Auch Winkelmann," sagt er, „legt dieser Statue den Namen einer Agrippine bei; denn auch er ist bisweilen von der Seuche der Antiquare befallen worden, welche die Kenntniß der Künste aus der bloßen Lektüre besitzen, und deren Auge eben nicht der feinste Sinn ihres Körpers ist."

Unstreitig wird ein Gelehrter, ohne ein feines Auge, aus bloßen Büchern, in Dingen dieser Art oft sehr falsch urtheilen. Aber ist denn das feine Auge ganz untrüglich? Und sollte es nicht möglich seyn, daß ein Mann, der sich das allerfeinste Auge zutraut, ohne Zuziehung schriftlicher Nachrichten, nicht eben so falsche Urtheile fällen könnte?

Herr Casanova sagt: „die Statue kann keine Agrippine seyn, weil der Kopf keinem andern Kopfe der Agrippine, weder auf Münzen, noch an der berühmten Statue der sitzenden Agrippine in Rom, gleicht."

Ich will jetzt nicht untersuchen, ob Winkelmann nicht eine ganz andere Agrippine in Gedanken gehabt, als von der ihn Herr Casanova versteht. Sondern was ich eigentlich hier anmerken will, betrifft beide, Winkelmann sowohl, als den Herrn Casanova.

Winkelmann sagte, es sey eine Agrippine;

denn ihr Kopf habe viel Ähnlichkeit mit dem Kopfe einer stehenden Agrippine in dem Vorsaale der Bibliothek zu St. Markus in Venedig.

Herr Casanova sagt, es sey keine Agrippine; denn ihr Kopf gleiche keinem andern Kopfe der Agrippine.

Winkelmann sagte, ihr schönes Gesicht zeuge von Sorgen und Kummer.

Herr Casanova sagt, sie sitze mehr in einer nachdenkenden tiefsinnigen, als traurigen Stellung; und ihr Gesicht sey das schönste Ideal.

Aber was reden sie denn beide uns so viel von dem Kopfe und von dem Gesichte vor? Wußte denn Winkelmann nicht, und weiß es Herr Casanova selbst nicht, daß aus diesem Kopfe nichts zu schließen ist?

Dieser Kopf ist neu; dieser Kopf gehört, wie noch manches andere, zu den Ergänzungen dieser, dessenungeachtet vortrefflichen Statue.

Sollte es möglich seyn, daß man dieses in Dresden nie gewußt hätte? Und doch scheint es fast. Denn nur bloß vergessen können weder die Gelehrten, noch die Künstler daselbst einen Umstand haben, auf den, bei aller Vermuthungen, was die Statue vorstellen soll, es einzig und allein ankommt.

Indeß habe ich weder diesen noch jenen nöthig, meine Behauptung weitläuftig zu erweisen. Herr

Casanova und die Künstler haben das Werk selbst vor sich, das sie nach ihrer Kenntniß des Alten und Neuen nur etwas genauer prüfen dürfen. Die Gelehrten aber werden mir leicht auf die Spur kommen, und es bald heraus haben, worauf ich mich gründe. Denn wahrlich verlohnt es sich kaum der Mühe, daß ich es ihnen sage: ob es sich schon sehr der Mühe verlohnt, die Sache selbst wieder allgemein bekannt zu machen. *)

*) Man vergl. Lessing's Kollektaneen zur Literatur.

X.

Anmerkungen

zu

Winkelmann's Geschichte der Kunst des Alterthums.

Vorbericht.

Die folgenden Anmerkungen wurden im Junius der Berliner Monatsschrift v. J. 1788 zuerst von mir bekannt gemacht; und ihr Inhalt scheint erheblich genug zu seyn, um ihnen auch hier, in der Folge der artistischen und antiquarischen Schriften ihres Verfassers, eine Stelle zu geben.

Einer von den vielen durch den Tod vereitelten Vorsätzen des sel. Lessing war die Veranstaltung einer neuen, mit Anmerkungen, Berichtigungen und Zusätzen begleiteten Ausgabe von Winkelmann's Geschichte der Kunst des Alterthums.

Selbst die neue durch den sel. Rath Riedel besorgte Wiener Ausgabe dieses Werks brachte ihn von diesem Vorhaben nicht ab; und durfte es um desto weniger, je mangelhafter, zweckloser und unbefriedigender ihre Einrichtung war.*) Ich erinnere mich, daß mein unvergeßlicher Freund sehr oft zu mir von dieser Unternehmung redete, und daß er nach Vollendung seiner italiänischen Reise noch ernstlicher auf ihre Ausführung bedacht war, nachdem er in Dresden mit dem rechtmäßigen Verleger, Herrn Hofbuchhändler Walther, vorläufige Verabredungen darüber genommen hatte.

Aus dem öffentlichen Verkaufe einiger von dem sel. Lessing nachgelassenen Bücher ward mir sein Exemplar der Dresdner Ausgabe der Winkelmannschen Kunstgeschichte zu Theil; und meine Freude war sehr lebhaft, als ich darin einen nicht unbeträchtlichen Vorrath von seiner Hand hinzugeschriebener, und zu jener Absicht von ihm gesammelter Anmerkungen fand. Von einem Theile derselben hatte er freilich in seinem Laokoon und in den Antiquarischen Briefen Gebrauch gemacht. Mit den übrigen, die ich hier dem Publicum mittheile, schmeichle ich mir den Kennern und Forschern

---

*) Wer sich davon überzeugen will, sehe nur das Verzeichniß der bei dieser Ausgabe begangenen Fehler in von Murr's Journal zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Literatur, Th. VIII. S. 30 ff.

ächter Literatur und Kunst, und dem künftigen Herausgeber des Winkelmannschen Werks, wozu ihr Wunsch wohl keinen so einmüthig, als den Herrn Hofrath Heyne ernennen würde, ein angenehmes und nicht unbedeutendes Geschenk zu machen. Sie sind ein würdiges Gesellschaftsstück zu der Berichtigung und Ergänzung des Winkelmannschen Werks, welche der eben genannte große Alterthumskenner im ersten Bande der deutschen Schriften der Königl. Societät zu Göttingen bekannt machte, und deren sehnlich erwartete Fortsetzung er nicht besser, und für diese Sehnsucht belohnender, als in solch einer neuen Ausgabe des Ganzen, liefern könnte.

Eschenburg.

1.

Gesch. d. Kunst S. 9. *) bemerkt Winkelmann, daß die allerälteste Gestalt der Figuren bei den Griechen auch in Stand und Handlung den ägyptischen ähnlich gewesen sey; und daß Strabo das Gegentheil durch ein Wort bezeichne, welches eigentlich verdreht heiße (σκολια ἐργα), und bei ihm Figuren andeute, welche nicht mehr, wie in den ältesten Zeiten, völlig gerade und ohne alle Bewegung waren, sondern in mancherlei Stellungen und Handlungen standen.

Diese Auslegung ist ohne Grund; und σκολια ἐργα heißen hier weiter nichts, als schlechte, elende Werke; weil Strabo ganz neue Werke darunter versteht, die er nicht den Werken aus den ältesten Zeiten der Kunst, sondern den guten ältesten Werken entgegensetzt.

---

*) Alle Seitenzahlen beziehen sich hier auf die Dresdner Ausgabe. Zu der Wiener, die L. gleichfalls besaß, und die ich mehrere Jahre, selbst bis nach seinem Tode, von ihm in Händen hatte, war nichts beigeschrieben; auch nicht zu den zwei Theilen der Winkelm. Anmerkungen zur G. d. K., die ich gleichfalls aus seinem Nachlasse besitze. E.

2.

S. 11., wo oben von W. erinnert wird, „daß die Kunst und die Bildhauerei zuerst mit Arbeiten in Thon anfingen,“ hätte angemerkt zu werden verdient, daß die ältesten Künstler auch in Pech gearbeitet haben. Dädalus machte eine Bildsäule des Herkules aus Pech, zur Dankbarkeit, daß dieser seinen Sohn Ikarus begraben hatte. *Apollodor.* L. II. de Deor. Orig. Doch sagt Pausanias (L. IX. p. 731. ed. Kuhn.) von eben dieser Bildsäule, daß sie von Holz gewesen. Auch Junius vergißt des Pechs (Lib. III. c. IX.), wo er die verschiedenen Materien der alten Statuen erzählt.

3.

S. 15. sagt W., daß sich von Statuen aus Elfenbein niemals, in so vielen Entdeckungen, die geringste Spur gefunden habe. Man dürfte aber vielleicht überhaupt zweifeln, ob die Alten viel große Stücke aus Elfenbein durchaus gearbeitet haben, und ob nicht die meisten von den sogenannten elfenbeinern Statuen bloß solche gewesen, an welchen allein das Gesicht und die anderen sichtbaren nackten Theile aus Elfenbein gearbeitet waren. Plinius könnte diese Vermuthung zu bestärken scheinen, wenn er (L. XII. Sect. 2.) sagt: antequam eodem ebore *numinum ora* spectarentur, et mensarum pedes. Die elfenbeinernen Statuen des Germanicus, des

Britannicus, die bei den circensischen Spielen vorgetragen wurden, können eben deßwegen nicht sehr groß gewesen seyn. Doch andere müssen es allerdings gewesen seyn, als z. B. die Statue der Minerva Alea, die Augustus von Tegea mit weg nach Rom nahm, und von der Pausanias ausdrücklich sagt, daß es ἐλεφαντος δια παντος πεποιημενον gewesen.

Ebend. sagt W., daß solche Statuen, an welchen nur die äußersten Theile von Stein waren, Akrolithi genannt worden. Den Beweis bleibt W. schuldig.*)

4.

Zu S. 32. Note 2. Die Figur beim Beger (Thes. Brand. T. 3. p. 402.) ist keine Mumie; und zu S. 33. Die Ägypter scheinen nicht, wie W. sagt, auswärts, sondern vielmehr vorwärts gebogene Schienbeine gehabt zu haben, welche Bildung derselben Pignorius auch an den Figuren der Isischen Tafel wahrzunehmen glaubte.

5.

Winkelm. S. 36. Die Sphinxe der Ägypter haben beiderlei Geschlecht, das ist, sie sind vorne weiblich, und haben einen weiblichen Kopf, und hinten männlich, wo sich die Hoden zeigen. Dieses ist

*) Vergl. die Kollektaneen.

noch von niemand angemerkt. Ich gab dieses aus einem Steine des Stoschischen Müsei an; und ich zeigte dadurch die Erklärung der bisher nicht verstandenen Stelle des Poeten Philemon. — —

Oder vielmehr des Strato, oder Strattis. — Athenäus führt nämlich die Stelle, wovon hier die Rede ist, zweimal an: einmal im 9ten, und einmal im 14ten Buche. Dort legt er sie dem Strato bei, und setzt noch hinzu, daß sie aus dessen Phönicides sey. Hier aber dem Philemon; aus einem Fehler des Gedächtnisses ohne Zweifel, wo es nicht ein bloßer Irrthum des Abschreibers ist. Denn da er dort die Stelle in ihrem ganzen Umfange anführt, hier aber nur die ersten drei Zeilen davon, und auch das Stück benennt, woraus sie genommen; so scheint diese erste Anführung mehr Glaubwürdigkeit zu haben, als die andere. Man wird daher die Stelle auch vergeblich unter den Fragmenten des Philemon, in der Ausgabe des Clericus, suchen. Warum sie aber bis auf die Winkelmannsche Entdeckung nicht verstanden worden, das begreife ich nicht. Es hat Jemand einen Koch gemiethet, der sich in lauter Homerischen Worten ausdrückt, die der, der ihn gemiethet hat, nicht versteht. Ich habe einen männlichen Sphinx, und nicht einen Koch, nach Hause gebracht: sagt dieser also von ihm. Sollte man nun hieraus nicht gerade das Gegentheil von dem schließen, was W. entdeckt haben will? Denn eben,

weil alle Sphinxe für weiblich gehalten wurden, wird hier der unverständliche Koch ein männlicher Sphinx genannt.

S. 47. gedenkt W. der Sphinxe an den vier Seiten der Spitze des Obelisks der Sonne, welche Menschenhände haben. — Auch der Sphinx in dem Gemälde des Ödipus in dem Nasonischen Grabmale, hatte Menschenhände. (S. Bellori.) Er hat überdieß Flügel, und sitzt.

6.

Von einer hölzernen Statue des Apollo zu Samos sagt W. S. 61: Telekles habe die eine Hälfte derselben zu Ephesus, und Theodorus die andere Hälfte zu Samos verfertigt. — Umgekehrt; Theodorus zu Ephesus, und Telekles zu Samos. *Diodor.* l. c.

Ebend. Nr. 2. schlägt W. vor, in der Stelle beim Diodor anstatt κατα την ὀροφην, zu lesen: κατα την ὀσφυν. — Oder vielleicht, κατα την ὀρθην, nämlich, γωνιαν, welches so viel wäre, als προς ὀρθας γωνιας. W's Verbesserung taugt nichts; denn κατα την ὀσφυν μεχρι των αἰδοιων würde wahrer Nonsense seyn.

7.

Unter den (S. 77. angeführten) Ursachen, warum die bildenden Künste bei den Persern zu keinem besondern Grade der Vollkommenheit gelangen konn-

ten, war vielleicht auch der eingeschränkte Gebrauch derselben, indem sie solche nur zur Nachahmung kriegerischer und mörderischer Gegenstände anwandten, eine von den vornehmsten. Apud Persas, sagt Ammianus Marcellinus (L. 24. c. 6.), non pingitur vel fingitur aliud, praeter varias caedes et bella. Cf. *Brissonius*, L. 3. §. 92.

Zu der Bemerkung S. 120., daß der Preis in den Panathenäischen Spielen zu Athen gemalte Gefäße von gebrannter Erde, mit Öl angefüllt, gewesen, gehört die Stelle beim Pindar. Nem. X. Epod. *β*.

8.

W. S. 135. unten: „So malte Polygnotus das Pöcile zu Athen, und, wie es scheint, auch ein öffentliches Gebäude zu Delphos." — Nämlich die Lesche. V. *Pausan.* L. X., wo die zwei großen Gemälde darin umständlich beschrieben werden. Was sie vorgestellt, brauchte uns Herr W. also nicht erst aus einem alten geschriebenen Scholio zu dem Gorgias des Plato lehren zu wollen. Sogar die Verse, die er aus demselben zuerst beizubringen glaubt, stehen bereits beim Pausanias.

S. 137. sagt W., daß die Stadt Aliphera bloß wegen einer Statue der Pallas von Erz, vom Hekatodorus und Sostratus gemacht, berühmt gewesen sey; und beruft sich dabei auf den Polybius. Allein dieser Schriftsteller sagt nichts davon; und

W. hätte lieber Thespiä (das wegen der Statue des Kupido berühmt war) anführen sollen.

9.

Zu S. 180. Der platte Augapfel in den alten marmornen Statuen hat dem Juvenal zu einem Beiworte Gelegenheit gegeben, welches kein einziger neuer Ausleger gehörig verstanden hat. Sat. VII. v. 125. heißt es von dem Sachwalter Ämilianus:

— hujus enim stat currus aheneus, alti
Quadrijuges in vestibulis atque ipse feroci
Bellatore sedens curvatum hastile minatur
Eminus, et *statua* meditatur proelia *lusca.*

Statua lusca heißt ihnen hier allen eine einäugige Statue; entweder, wie einige sagen, weil die Statue im Profil betrachtet, nur Ein Auge hat; oder, wie andere wollen, weil die Schützen, um desto gewisser zu treffen, im Zielen das eine Auge zuschließen. Noch andere wollen gar, daß Ämilian wirklich nur Ein Auge gehabt habe. Sie haben aber alle wenig von der Kunst verstanden. Der Künstler wird in dergleichen Ehrenwerken keine Fehler in der Natur nachahmen; er wird keine Geberde nachahmen, durch welche das ganze Gesicht verzerrt wird. Kurz, lusca heißt hier hohläugig, blödsichtig; und so erscheinen wirklich alle alte Statuen, wegen des platten Augapfels und des unbemerkten Sternes darin. Der einzige alte Scholiast des Juvenal zielt auf diesen wahren Sinn; und die Ausleger haben ihn

bloß verlassen, weil sie ihn nicht verstanden haben. Statua lusca, sagt er, cujus oculus introrsus cedit; deren Augen einwärts gehen, zurückweichen.

10.

Der S. 198. von W. gemachten Anmerkung, daß die völlig bekleidete Venus in Marmor allezeit mit zwei Gürteln vorgestellt würde, ist noch beizufügen: daß die alten Bildhauer der Göttinn diesen zweiten, ihr eigenthümlichen Gürtel auch alsdann noch gegeben haben, wenn sie sie ohne alle Bekleidung, ganz nackend, vorstellten; wie aus einem Epigramm der Anthologie (L. V. 19.) erhellt. Aber aus eben diesem Epigramm erhellt zugleich, daß, wie W. behaupten will, er nicht allezeit den Unterleib umgürtet; denn an der darin beschriebenen Statue hing er von dem Halse über die Brust herab.

11.

Herr W. scheint (S. 203.) ungewiß zu seyn, was er aus dem Netze machen soll, welches über den Mantel einer weiblichen Statue, in der Villa des Grafen Fede, geworfen ist. Ich halte es für ein Konopeum, das ist, für das feine Netz, unter welchem man sich, besonders in Ägypten, vor den Mücken und Fliegen zu schützen pflegte. Es ward nicht bloß über die Schlafenden gebreitet, sondern man ging, allem Ansehn nach, auch darin aus. Die Wörterbücher erklären conopeum zwar nur

durch Vorhang, velum, papilio; allein es ist unläugbar, daß es wirklich ein gestricktes Netz gewesen sey. Der alte Kommentator des Horaz beim Cruc-quius sagt (über Epod. IX. 16.) ausdrücklich: genus est retis ad muscas et culices abigendos, quo Alexandrini potissimum utuntur propter culicum illic abundantiam. Und man lese nur in der Anthologie (L. IV. c. 32.) die drei Sinnschriften über das Konopeum, um dieses Umstandes wegen völlig gewiß zu seyn. Der alte Scholiast des Juvenal erklärt es durch linum tenuissimis maculis nauctum. Für dieses nauctum will das Fabersche Wörterbuch distinctum gelesen haben; allein es ist offenbar, daß man netum lesen muß; und maculae hier nicht Flecken, sondern Maschen bedeuten. — Henninius, in seiner Ausgabe des Juvenal, hat jenes nauctum in variatum verwandelt, und also das maculis gleichfalls falsch verstanden. — Sonst finde ich auch beim *Josephus Laurentius* de Re Vestiaria, C. I. eine Kleidung erwähnt, die mit der beschriebenen viel Ähnliches hat: Reticulum, sagt er, etiam erat complicatum e funiculis, instar retis totum corpus ambiens. Haec vestis vaticinatoria Polluci. Aber ich kann die Stelle beim Pollux nicht finden.

12.

Nach Winkelmann's Bemerkung, S. 207., gab man den Haaren der Götterstatuen vielmals eine

Hyacinthenfarbe. Er beruft sich dabei auf eine Stelle beim Pindar. Sie steht aber nicht Nem. 7., sondern Isthm. 7. Ant. β., und heißt *ἰοβοστρυχοισι Μοισαις*, nach des Erasmus Schmid Leseart; nach der andern ihrer aber, *ἰοπλοκαμοισι*, welches den Musen auch Pyth. 1. Str. 1. gegeben wird. Übrigens heißt *ἰον* stets eine Viole, nie aber eine Hyacinthe; und jene Haare waren also violenfarbig.

13.

S. 267. gedenkt W. des von dem Grabmal der Nasonen noch übrigen Gemäldes, als des einzigen, welches den Ödipus nebst dem Sphinx vorstellt, und in der Wand eines Saals der Villa Altieri eingesetzt ist. Zu Bellori's Zeiten befanden sich drei Stücke daselbst; außer jenem nämlich noch die Tigerjagd mit den Spiegeln, und ein Pferd, welche Altieri alle drei aus dem Nasonischen Grabmale hatte wegnehmen und in seine Villa bringen lassen. Die letzten zwei muß also auch die Zeit verzehrt haben. V. *Bellorii* Descript. Sepulcri Nasonum, ap. Graev. p. 1039.

Ebendas. sagt W., daß ein Stück eines alten Gemäldes im Pallaste Farnese, welches Du Bos (Réflex. T. I. p. 351.) angiebt, in Rom ganz und gar unbekannt sey. — Indeß ist das doch keine Erdichtung des Du Bos; sondern Bellori gedenkt desselben gleichfalls. Du Bos sagt: On voit encore au Palais Farnese un morceau de peinture

antique, trouvé dans la vigne de l'Empereur Adrien à Tivoli etc. Und Bellori (Introduct. ad Picturas antiquas Nason.): In Palatio Farnesiano Romae cernitur elegantissima pictura, ex villa Adriani eo translata, quae encarpis adornata est, exhibens larvam et duos pueros, nec non dimidiam Nympham, et dimidium equum ex umbra frondium arborumque prodeuntes, quas figuras Vitruvius vocat monstra et dimidiata sigilla, et Itali *Grottesche*.

14.

S. 275. findet W. das Urtheil des Athenäus (Deipnos. Lib. 13. p. 604. B.) sehr ungegründet, daß ein Apoll bloß deßwegen schlecht gemacht zu achten seyn würde, wenn man ihm nicht schwarze, sondern blonde Haare gegeben hätte. — *Χρυσεας κομας*, sagt Athenäus. Dolce hat diese Stelle besser verstanden, als Herr W. (Dialogo della Pittura, p. 183.)

S. 316. gedenkt W. der Anführung des Skelmis beim Kallimachus, und glaubt, daß man dafür Smilis lesen müsse. In der Note sagt er, daß man in Bentley's Anmerkungen über diese Stelle (Fragm. 105. p. 358.) sehe, wie mancherlei Muthmaßungen von anderen sowohl, als von ihm über diesen Namen gemacht sind. — Ich finde, daß schon Pomponius Gaurikus (de Sculpt. cap. XVII.) den Skelmis beim Kallimachus

für den Smilis gehalten: Clarus et in Samo Smilis Aeginensis, quem Callimachus Scelmin appellavit. Diese Vermuthung, welche Kuhn (ad Pausan. VII. p. 531.) verwirft, ohne zu sagen, ob sie wirklich Jemand, und wer sie gehegt, hat Wesseling neuerlich (Probab. cap. 34.) gebilligt und angenommen; und diesem ohne Zweifel hat sie Herr W. hier entlehnt.

15.

Über die, S. 319., angeführten Kunstschulen des Alterthums. Wenn Schulen hier Folgen von Künstlern heißen, die einem gewissen Style folgen, und in diesem Style unterrichten, so war wenigstens Korinth keine solche Schule. Denn wir lesen nirgends, daß die Korinthischen Kunstwerke einen eigenen Styl, τροπον της ἐργασιας, wie es Pausanias nennt, gehabt hätten. Der Styl der Korinthischen Künstler war Anfangs unter dem Helladischen, und hernach unter dem Attischen Style begriffen.

Die (S. 320. n. 3.) angezogene Stelle des Plinius (L. 35. c. 36.) hätte W. bei diesem seinem Abschnitte von den griechischen Schulen zum Grunde legen sollen; und er würde Örter, wo bloß viel gearbeitet ward, nicht für Schulen ausgegeben haben. Plinius aber sagt, daß es Anfangs in der Malerei nur zwei Schulen gegeben habe: die Helladische und die Asiatische; bis Eupompus in der

ersten eine Trennung verursacht habe, und die Helladische Schule in die Sicyonische und Attische unterschieden worden. Schon aus diesem Zeugnisse des Plinius ist es also klar, daß die Äginetische und Korinthische Schule keine Schulen in dem angegebenen Verstande gewesen. Und warum gedenkt der Verfasser der Asiatischen oder Ionischen Schule so ganz und gar nicht? Ohne Zweifel, um sein Lieblingssystem, daß die Kunst und die Freiheit beständig einerlei Schritt gehalten, nicht zweifelhaft zu machen. Der vornehmste Sitz der Ionischen Schule scheint in Rhodus gewesen zu seyn.

Winkelmann glaubt S. 321., daß sich schon in ganz alten Zeiten eine Schule der Kunst auf der Insel Ägina angefangen habe, wegen der Nachrichten von so vielen alten Statuen in Griechenland, im äginetischen Style gearbeitet. — Es ist wahr, Pausanias gedenkt *αἰγινητικων ἐργων*, er gedenkt eines Styls, *ὁ αἰγινητικος καλουμενος ὑπο Ἑλληνων*. Aber dessenungeachtet kann man nicht berechtigt seyn, hieraus eine besondere Schule zu machen, wenn man nicht das Zeugniß des Plinius ganz umstoßen will. Man muß vielmehr den Pausanias mit dem Plinius zu vergleichen suchen: welches am Besten geschehen kann, wenn man annimmt, daß man durch die Benennung des äginetischen Styls nur gewisse alte Werke unterschieden habe, die lange vor der Stiftung aller Schulen gemacht worden. Denn Schulen in dem beigebrachten Verstande lassen sich

überhaupt nicht eher denken, als bis die Kunst zu einer gewissen Vollkommenheit gelangt ist, bis die Meister nach festen Grundsätzen, und zwar Jeder nach seinen eigenen, zu arbeiten anfangen. Werke vor dieser Zeit hießen also bei den Griechen äginetische, oder attische, oder ägyptische Werke; wie aus der Stelle des Pausanias (L. VII. p. 533.) erhellt, die der lateinische Übersetzer aber nicht verstanden zu haben scheint.

Zu S. 327., wo gesagt wird, daß auch die aus Athen mit ihren Kindern nach Trözene geflüchteten Weiber an der Unsterblichkeit, durch Statuen öffentlich verehrt zu werden, Theil gehabt hätten, bemerke ich Folgendes. Nicht alle, sondern nur die vornehmsten derselben, wie Pausanias in dem Verfolge der angezogenen Stelle (L. 2. p. 185.) selbst beibringt.

16.

Zu S. 353. gehört, was auch schon im Laokoon (2. Bd. S. 394.) erinnert ist, daß Tauriscus nicht aus Rhodus, sondern aus Tralles in Lydien gebürtig gewesen sey. Winkelmann's Irrthum schreibt sich ohne Zweifel daher, daß er beim Plinius von diesem Kunstwerke gelesen zu haben sich erinnerte: ex eodem lapide, Rhodo advecta opera Apollonii et Taurisci. Apollonius und Tauriscus waren Brüder, die eine so große Hochachtung vor ihrem Lehrmeister in der Kunst hatten, daß sie sich auf

ihren Werken lieber nach ihm, als nach ihrem leiblichen Vater, nennen wollen. Denn nichts anders kann Plinius meinen, wenn er von ihnen sagt: Parentum ii certamen de se fecere. Menecratem videri professi, sed esse naturalem Artemidorum.

Daß die asiatischen Künstler (wie W. S. 357. sagt) denen, die in Griechenland geblieben, den Vorzug streitig gemacht haben: davon wünschte ich ein anderes Zeugniß angeführt zu sehen, als das angeführte des Theophrast. Unmöglich kann es W. selbst nachgesehen haben. Denn erstlich würde er schwerlich cap. ult. citirt haben, welches nur von den Ausgaben vor dem Casaubonus zu verstehen ist, der, wie bekannt, aus einem Heidelbergischen Manuscripte noch fünf Kapitel hinzufügte; daß also in den neueren Ausgaben die Stelle, auf die es hier ankommt, in dem 23sten Kapitel zu suchen ist. Zweitens, welches das Hauptwerk ist, würde er unmöglich, was Theophrast einem Prahler in den Mund legt, zu einem glaubwürdigen Beweise gemacht haben. „Ein Prahler (ἀλαζών)," sagt Theophrast, „wird sich dessen und jenen rühmen; er wird dem ersten dem besten, mit dem er auf dem Wege zusammenkommt, erzählen, daß er unter dem Alexander gedient; wie viel reiche Becher er mitgebracht; er wird behaupten, daß die asiatischen Künstler denen in Europa weit vorzuziehen sind." Nämlich um den Werth seiner Becher, die er aus den asiatischen Feldzügen mitgebracht, desto mehr zu erheben. — Was beweiset

nun diese Aufschneiderei hier für unsern Verfasser? Wenn sie ja etwas beweiset, so beweiset sie gerade das Gegentheil. — —

S. 382. redet W. von Cäsar's Statue zu Pferde, die vor dem von ihm erbaueten Tempel der Venus stand, und sagt: es scheine aus einer Stelle des Statius, daß das Pferd von der Hand des berühmten Lysippus gewesen, und also aus Griechenland weggeführt worden. — Es scheint; vorausgesetzt nämlich, daß die Stelle des Statius, auf die es ankommt, nicht untergeschoben ist, wofür sie Barth, N. Heinsius und andere erkennen. V. Sylvar. L. I. 1. v. 85. Cf. *Sueton.* cap. 61. in Caesare, et *Plin.* l. VIII. cap. 42.

17.

Caligula nahm unter andern, sagt Winkelmann S. 391., den Thespiern ihren berühmten Cupido vom Praxiteles, welchen ihnen Claudius wiedergab, und Nero von neuem nahm. —

Unter den kostbaren Kunstwerken, welche Verres in Sicilien, besonders zu Messana, mehr raubte, als an sich handelte, befand sich auch ein Cupido des Praxiteles von Marmor, dergleichen eben dieser Künstler für die Thespier gemacht hatte, und deren einer also vermuthlich die Wiederholung des andern war. Dieses erhellt deutlich aus den Worten des Cicero (L. IV. in Verrem): Unum Cupidinis

marmoreum Praxitelis — — idem opinor, artifex ejusdem modi Cupidinem fecit illum qui est Thespiis, propter quem Thespiae visuntur. Jener war zu Messana in Sicilien; dieser zu Thespiä oder Thespia in Böotien; beide von Einem Künstler, dem Praxiteles.

Hieraus verbessere ich fürs erste eine Stelle des ältern Plinius (L. XXXVI. c. 4. §. 5.): Ejusdem (Praxitelis) est Cupido objectus a Cicerone Verri, ille propter quem Thespiae visebantur, nunc in Octaviae scholis positus. So lesen alle Ausgaben, auch die Harduinische. Ich behaupte aber, zufolge der Stelle des Cicero, daß man *ut* ille propter quem etc. lesen, und auch hier zwei verschiedene Bildsäulen des Cupido verstehen müsse. Denn es ist falsch, daß die, welche Cicero dem Verres vorwirft, eben die gewesen sey, welche die Einwohner zu Thespiä verehrten. Cicero unterscheidet beide, und sagt nur, daß sie beide von eben demselben Künstler, und vielleicht auch nach eben derselben Idee, verfertigt worden.

Und nunmehr komme ich zu dem Fehler des Herrn Winkelmann. „Caligula," sagt er, „nahm unter andern den Thespiern ihren berühmten Cupido vom Praxiteles, welchen ihnen Claudius wiedergab, und Nero von neuem nahm." — Er beruft sich deßfalls auf den Pausanias. Allein er hat diesen Schriftsteller zu flüchtig nachgesehen, und ist bloß dem Harduin, in seiner Anmerkung über die Stelle

des Plinius, allzu sicher gefolgt. Pausanias erzählt dies nicht von dem marmornen Cupido des Praxiteles, sondern von dem aus Erz des Lysippus. Ich läugne nicht, daß die Worte des Pausanias etwas zweideutig sind; allein diese Zweideutigkeit fällt weg, sobald man sie im Zusammenhange genau betrachtet, und mit der Stelle des Plinius vergleicht. *Θεσπιευσι δε ὑστερον* (sagt Pausanias L. IV. p. m. 762.) *χαλκουν εἰργασατο Ἐρωτα Λυσιππος, και ἐτι προτερον τουτου Πραξιτελης, λιθου του Πεντελησιου. Και ὁσα μεν εἰχεν ἐς Φρυνην και το ἐπι Πραξιτελει της γυναικος σοφισμα, ἑτερωθι ἠδη μοι δεδηλωται. Πρωτον δε το ἀγαλμα κινησαι του Ἐρωτος λεγουσι Γἀιον δυναστευσαντα ἐν Ῥωμη. Κλαυδιου δε ὀπισω Θεσπιευσιν ἀποπεμψαντος, Νερωνα αὐθις δευτερα ἀνασπαστον ποιησαι· και τον μεν φλοξ αὐτοθι διεφθειρε.* Ich kann mich nicht enthalten, zuvörderst die lateinische Übersetzung des Amasäus anzuführen, weil er gleich die Worte, auf welche es bei meinem Beweise fast am meisten ankommt, ganz unrichtig genommen hat: Thespiensibus post ex aere Cupidinem elaboravit Lysippus, et ante eum e marmore Pentelico Praxiteles. De Phrynes quidem in Praxitelem dolo alio jam loco res est a me exposita. Primum omnium e sede sua Cupidinem hunc Thespiensem amotum a Cajo Romano Imperatore tradunt; Thespiensibus deinde remissum a Claudio. Nero iterum Romam

reportavit; ibi est igni consumtus. Ich sage, Amasäus hat das *πρωτον* fälschlich auf *Γάιον* gezogen, da er es hätte sollen auf *ἀγαλμα* ziehen. Pausanias will sagen: Schon vor dem Cupido von Erz, welchen Lysippus den Thespiern arbeitete, hatten sie einen aus penteliſchem Marmor, den ihnen Praxiteles gemacht hatte. Was mit dem letztern vorgegangen, fährt er fort, und die List, deren sich Phryne wider den Praxiteles bedient, solches habe ich bereits an einem andern Orte erzählt. Den erstern aber (nämlich den Cupido des Lysippus, nicht als den ersten in der Zeit, sondern als den ersten in der Erwähnung des Pausanias) soll Cajus Caligula den Thespiern weggenommen, Claudius ihnen wiedergegeben, Nero aber zum zweitenmale mit sich nach Rom geführt haben; und dieser ist daselbst verbrannt. — Meines Erachtens zeigt dieses *και τον μεν* etc. deutlich genug, daß man das *πρωτον*, wie ich sage, auf *ἀγαλμα* ziehen müsse.

Doch auch diese Wortkritik bei Seite gesetzt, so erhellt auch schon aus dem Zusatze, daß diese nach Rom weggeführte Bildsäule daselbst verbrannt sey, daß es nicht das Werk des Praxiteles könne gewesen seyn. Sie verbrannte; und verbrannte ohne Zweifel in dem grausamen Brande, den Nero selbst anzündete. Verbrannte sie aber da; wie konnte sie zu des ältern Plinius Zeiten noch vorhanden, und in der Schola Octaviae aufgestellt seyn? Und die-

ses meldet in der angezogenen Stelle Plinius doch ausdrücklich.

Alles dieses zusammen genommen, muß man sich die Sache so vorstellen: daß Praxiteles mehr als Einen Cupido gemacht habe, und auch nach mehr als Einer Idee. Um einen brachte ihn Phryne; einen andern, der ganz nackend war, hatte die Stadt Parium in Mysien, dessen Plinius gleichfalls gedenkt; einen dritten besaß Hejus in Messana, den sich Verres zueignete; und den vierten hatte der Künstler für die Thespier gemacht,*) welcher endlich auch nach Rom kam. Doch war es nicht der, den erst Caligula, und zum zweitenmale Nero dahin brachte; denn dieses war ein Werk des Lysippus von Erz, welches in dem großen Brande unter dem Nero mit darauf ging. Zu den Zeiten des Pausanias hatten die Thespier also weder die Bildsäule des Praxiteles, noch des Lysippus mehr, sondern sie begnügten sich, wie Pausanias gleichfalls meldet, mit einem Werke des Menedorus von Athen, welches nach des Praxiteles seinem gemacht war.

Was Winkelmann in der Anmerkung S. 391. n. 6. dem Bianchini entgegensetzt, ist nicht so gar

*) Wo es nicht eben die Statue ist, die ihm Phryne aus den Händen spielte, wie Strabo L. IX. meldet, welcher aber diese Geschichte nicht von der Phryne, sondern von der Glycerium erzählt. S. *Manutii* Commentar. in L. IV. Act. in Verrem.

schließend. Es ist wahr, Plinius gedenkt der Pallas vom Evodius,*) des Herkules vom Lysippus, die doch nach Rom gebracht worden, auch nicht. Aber müssen sie zu den Zeiten des Plinius noch vorhanden gewesen seyn? Können sie nicht, wie der Cupido des Lysippus, in dem großen Neronischen Brande darauf gegangen seyn? Daß aber dieser wirklich eine Menge alter Kunstwerke verzehrt habe, sagt Tacitus (Annal. L. XV. c. 41.) ausdrücklich. Ja, in diesem Brande ging der alte Tempel des Herkules, den Evander erbaut hatte, mit zu Grunde. Wie leicht, daß sich der Herkules des Lysippus in diesem Tempel befand!

18.

Zu S. 394. Ich begreife nicht, wie so ein Paar Alterthumskundige, als Stosch und Winkelmann, über das, was der Borghesische Fechter vorstellen soll, ungewiß seyn können. Wenn es nicht die Statue des Chabrias selbst ist, der sich in der nämlichen Stellung in der Schlacht bei Theben gegen den Agesilaus so besonders hervorthat; so ist es doch die Statue eines Athleten, der sich als Sieger am liebsten in dieser Stellung, die durch den Chabrias

---

*) Der Künstler dieser Pallas heißt nicht Evodius, sondern Eudorus, und ist eben der, dessen W. selbst S. 317. unter den Schülern des Dädalus gedenkt.

Mode ward, vorstellen lassen wollte.*) Sie hätten sich nur der Stelle des Nepos, in dem Leben des Chabrias (cap. 1.) erinnern dürfen: Namque in ea victoria etc. — — Zu vergleichen S. 163. wegen der Ähnlichkeit einer bestimmten Person.**)

Beim Artikel Diogenes im zweiten Register, wird gesagt, er habe die Karyatiden im Pantheon zu Athen verfertigt. Aus diesem, und mehr dergleichen albernen Fehlern ist es wohl sehr deutlich, daß Herr W. das Register nicht selbst gemacht hat.

---

*) Man sieht, daß Lessing, als er diese Anmerkung niederschrieb, seine Vermuthung noch nicht mit der Zuversicht annahm, mit der er sie im Laokoon (2. Bd. S. 386 ff.) geradezu behauptete. Übrigens ist bekannt, daß er sie im zweiten Theile der Antiquarischen Briefe gänzlich wieder zurücknahm, nachdem sie ihm zu mancherlei scharfsinnigen Erörterungen Anlaß gegeben hatte. Vergl. die Kollektaneen. E.

**) Winkelmann bemerkt nämlich selbst am angeführten Orte, daß das Gesicht des Borghesischen Fechters offenbar nach der Ähnlichkeit einer bestimmten Person sey gebildet worden. Diese Anmerkung dachte L. für seine vermeinte Entdeckung zu benutzen: daß dieser sogenannte Fechter wirklich eine bestimmte Person, nämlich den Chabrias, vorstelle. Übrigens findet man die lehrreichsten Bemerkungen über diese Statue in Herrn Hofrath Heyne's Sammlung antiquarischer Aufsätze, 2. St. S. 229. und in des Herrn v. Ramdohr schätzbarem Werke über Malerei und Bildhauerei in Rom, Th. I. S. 326 ff. Vergl. Herrn Möser's Aufsatz: Virgil und Tintoret, in der Berliner Monatsschrift, Sept. 1787. S. 207. E.

XI.

über
die Ahnenbilder der Römer.

Eine antiquarische Untersuchung.

1769.

Der Herr Geheimerath Klotz glaubt über die Ahnenbilder der alten Römer eine ganz neue Entdeckung gemacht zu haben. Da er indeß weiß, daß dergleichen Entdeckungen nicht leicht eines apodiktischen Erweises fähig sind; so begnügt er sich, ihr den Namen einer Muthmaßung zu geben, der es an einer schmeichelhaften Wahrscheinlichkeit nicht mangele, und empfiehlt sie der Prüfung der Gelehrten.

Ich denke, daß ich diese Prüfung vornehmen kann, ohne mich einer großen Eitelkeit schuldig zu machen. Ich bin ein Schulmann, *) dessen Pflicht

*) Lessing war anfänglich Willens, diese Abhandlung anonymisch, und, wie man hier sieht, unter der Maske

es ist, in dergleichen Dingen ein wenig bewandert zu seyn.

„Es ist bekannt," schreibt Herr Klotz in seiner Vorrede zu den verdeutschten Abhandlungen des Grafen von Caylus,*) „daß die Verwaltung der höheren obrigkeitlichen Ämter den römischen Edelleuten das Recht gab, die Bilder ihrer Vorfahren in ihren Vorsälen aufzustellen. (*Spanheim* de usu et praest. numism. Diss. X. p. 3.) Es wurden dieselben" —

Doch, nicht weiter! Cantherius in limine! — Herr Klotz strauchelt bei dem ersten Schritte, den er über die Schwelle thut.

Ich will nicht fragen: wenn die Sache bekannt ist, was bedarf sie eines Währmannes? — Eine Anführung zu viel ist besser, als eine zu wenig! — Aber ich frage: warum ist Spanheim hier der Währmann?**) Spanheim ist in dieser Materie weder der erste, noch der ausführlichste Schriftsteller. Wenn Herr Klotz Neuere citiren wollte, so hätten es Sigonius oder Lipsius seyn müssen.

Ich halte viel von einem Gelehrten, der mich gleich vor die rechte Schmiede weis't.

---

eines Schulmanns, herauszugeben; hernach aber änderte er diesen Vorsatz. E.

*) Erster Band, Altenburg 1768. 4.

**) Vermuthlich wohl, weil ihn Klotz im Gesnerschen Thesaurus angeführt fand; eine Quelle, woraus er so oft seine Nachweisungen schöpfte. E.

Und wenn Herr Klotz nun den Spanheim für die rechte hielt? — Sodann hätte er nicht sowohl diese, als eine andere Stelle aus ihm (nämlich Diss. I. p. 49.), wenigstens diese nicht ohne jene, anführen müssen; weil wir nicht in dieser, sondern in jener, auf den Hauptort des Cicero *) verwiesen werden, aus dem es allein erhellt, daß das Jus imaginum den höheren obrigkeitlichen Personen eigen gewesen sey.

Ich mache ihnen dieses Vorrecht nicht streitig; aber ich glaube behaupten zu dürfen, daß man es zu weit ausdehne, wenn man auch die Vorsäle der Privatpersonen darunter begreift.

Ich meine: das Jus imaginis ad memoriam posteritatemque prodendae, welches Cicero, wie er sagt, erst durch seine Erhebung zum Ädilis erhielt, ging bloß auf öffentliche Örter; und erstreckte sich auf das Wohnhaus der Bürger nicht. Dort, auf den Straßen und freien Plätzen, in Tempeln und Gebäuden für das Gemeine Wesen, hatten nur die das Recht, ihre Bilder aufzustellen, welche sich in kurulischen Würden um den Staat verdient machten. Aber wo findet man die geringste Spur, daß es allen anderen Römern sey benommen gewesen, ihr eigenes Bildniß innerhalb ihrer vier Pfähle zu haben?

Auch ist weder Sigonius, noch Lipsius, den

*) Verr. V. c. 14.

Gutherius*) hier für den Ausschreiber des Sigonius nicht ohne Grund hält, so weit gegangen. Keiner von ihnen hat in der Stelle des Cicero die Ahnenbilder in den Vorsälen der Privathäuser gefunden; sondern es ist die Heerde ihrer Nachfolger, welche die Sache vollends aufs Reine zu bringen glaubten, wenn sie auch diese, und vornämlich diese Bilder zu denen zählten, auf welche allein der kurulische Stuhl berechtigte.

Ich will mich in die näheren Beweise hiervon jetzt nicht einlassen. Denn was thut alles das gegen Herrn Klotz? Ihm war es vergönnt, der gewöhnlichen Leier zu folgen. Nur hätte er ihr auch recht folgen, und unerwiesene Dinge mit eigenen Fehlern nicht noch mehr verstellen sollen.

„Die Verwaltung der höheren obrigkeitlichen Ämter," sagt er, „gab den römischen Edelleuten das Recht, die Bilder ihrer Vorfahren in ihren Vorsälen aufzustellen."

Die Bilder ihrer Vorfahren? Aller ihrer Vorfahren? Und nur ihrer Vorfahren? Nicht auch ihre eigenen? — Man kann sich nicht schielender ausdrücken. Wenn sich Herr Klotz aus den einzelnen Stellen der Alten keinen richtigen Begriff bilden konnte; so hätte ihm der erste der beste neuere Alterthumskundige die Sache deutlicher machen

*) De Jure Manium, L. I. c. 22.

können.*) Der, welcher in einer Familie zuerst ein kurulisches Ehrenamt bekleidete, erhielt das Recht, sein Bild auf die Nachwelt zu bringen, nicht seiner Väter Bild, als welche dergleichen Würden nicht bekleidet hatten. Folgte ihm der Sohn in einer solchen Würde, so fügte der Sohn sein Bild dem Bilde des Vaters bei; der Enkel, unter gleicher Bedingung, seines dem ihrigen; und so weiter von Glied auf Glied. Das ist die gemeine Meinung; aber liegt die in den Worten des Herrn Klotz?

Und den römischen Edelleuten gaben jene Ämter dieses Recht? Wen versteht Herr Klotz unter dem Worte Edelleute? Entweder patricios, oder nobiles. Aber er verstehe diese oder jene; er hat in beiden Fällen entweder eine Ungereimtheit, oder eine Falschheit gesagt. Eine Ungereimtheit, wenn er nobiles darunter versteht: denn die nobiles

*) *Chalderius*, de Gentilitate veterum Romanorum, c. 3. §. 2. Inter praecipua personarum sella curuli perspicuarum, jura illud potissimum referebatur, ut suam cuique in celebriore domus parte, atrium intellige, collocare liceret imaginem. Ceteri enim, qui sella curuli non erant insignes, ab hoc jure arcebantur. Quod si ergo, magistratu curuli mortuo, ad filium transiret patris imago, ille, si ipse magistratu fungeretur, addebat suam, utramque in atrio suae domus sollicite adservans, donec, hoc iterum defuncto, ad nepotem, ejusque prosapiam, earumdem cura atque custodia, addita cujuslibet, qui sellam curulem esset adeptus, effigie, transiret.

erhielten nicht dieses Recht, sondern wer dieses Recht erhielt, ward erst, eben durch dieses Recht, nobilis. Eine Falschheit, wenn er patricios damit meint: denn nicht die patricii allein verwalteten kurulische Ehrenämter; sondern es kam bald die Zeit, als sie diese mit den plebejis theilen mußten. Auch plebeji erhielten also das Recht der Bilder, und wurden durch dies Recht nobiles. *)

Doch, was halte ich mich hierbei auf? So unbestimmt sich Herr Klotz auch ausdrückt, so leicht ist es doch zu errathen, von was für Bildern er reden will. Er weiß zwar nicht recht, wen diese Bilder eigentlich vorgestellt haben: denn er nennt sie Bilder, welche die, die in kurulischen Ehrenämtern standen, ihren Vorfahren aufrichten durften; und es waren die Bilder dieser obrigkeitlichen Personen selbst. Er weiß zwar nicht recht, wem es erlaubt war, diese Bilder aufzustellen, denn er sagt: den römischen Edelleuten, welche dergleichen Ämter bekleidet; und er hätte sagen sollen: allen und jeden Römern, die zu solchen Ämtern gelangten. Aber

---

*) *Lipsius*, Elector. L. I. c. 29. Regum temporibus, et post regifugium aliquot annis, penes solos patricios magistratus erant: ideo et nobilitas. Postea per contentiones tribunitias communicati cum plebe honores, simulque nobilitas et imagines. Immo non raro ex eo plebejus quispiam nobilis ante patricium: ut Claudii Marcelli, ut Decii, Flaminii, Luctatii, et quae aliae e plebe familiae plenae honorum.

das ist es auch nicht, was er uns von diesen Bildern lehren will. Was er von diesen Bildern weiß, und was bis auf Ihn kein Mensch in der Welt gewußt, noch vermuthet hat, betrifft das Materielle derselben; ist etwas, das in die Geschichte der Kunst näher einschlägt; und die Kunst ist es eigentlich, die so einem Antiquar am Herzen liegt! — O, das muß jeden Mann von Geschmack freuen! Da stehen wir mit offnem Munde, voller Erwartung!

„Es wurden diese Bilder," fährt Herr Klotz fort, „imagines, und von den Dichtern oft cerae genannt. Man hat sie bisher allgemein für aus Wachs bossirte Bilder angesehen; und ich habe keinen Schriftsteller gefunden, welcher sich eine andere Vorstellung davon gemacht hätte. Gleichwohl glaube ich, daß man, nach einer genauern Überlegung der Umstände, sie für nichts anders, als für Werke der enkaustischen Malerei halten könne. Hier sind die Gründe meiner Muthmaßung."

Ein Wort, ehe wir uns durch diese Gründe überzeugen lassen. Es ist falsch, daß man diese Bilder bisher allgemein für aus Wachs bossirte Bilder angesehen habe; für wächserne Bilder wohl, aber nicht für aus Wachs bossirte. Herr Klotz hat keinen Schriftsteller gefunden, der sich eine andere Vorstellung davon gemacht hätte; aber ich wohl. Beides wird sich weisen. Nun zu den Gründen!

„Erstlich, wie kann man glauben, daß die Römer gerade unter allen Materien, woraus sich Bilder ver-

fertigen lassen, diejenige erwählt haben sollten, welche der Vergänglichkeit am meisten unterworfen ist? Es war ihnen daran gelegen, daß die Bilder ihrer Vorfahren erhalten würden, und viele Jahre hinter einander ihre Vorsäle zierten. Würden sie nicht lieber Marmor oder Erz genommen haben, als das zerbrechliche und weiche Wachs, wenn sie nicht eine andere Art Bilder gekannt hätten, die, bei der Dauerhaftigkeit und Feste des Marmors und Erzes, gleichwohl die wegen gewisser Umstände nöthige Leichtigkeit der bossirten Bilder besaßen."

Man verschießt die stumpfesten Pfeile zuerst. — Wachs besteht allerdings aus trennbaren Theilen, und ist daher in seinen Formen vergänglicher, als Marmor und Erz. Bildet sich aber Herr Klotz dessenungeachtet die Vergänglichkeit des Wachses nicht weit größer ein, als sie wirklich ist? Und wie? wenn es den Römern bei ihren Ahnenbildern, außer der so lang als möglichen Dauer, noch um eine andere Eigenschaft zu thun gewesen wäre, außer der diese Dauer von keinem Werthe ist, und die sich vorzüglich an dem Wachse, weit weniger an dem Erze, und an dem Marmor ganz und gar nicht findet? Diese Eigenschaft wird Herr Klotz glauben, sey die Leichtigkeit. Nichts weniger. Doch, ich muß ihn seinen zweiten Grund erst vortragen lassen, ehe ich mich umständlicher über das alles erklären kann.

„Zweitens: die alten Schriftsteller melden uns, daß diese Bilder nicht allein sehr lange sich erhalten

haben (*Cic.* in Pison. c. 1. *Ovid.* Amor. I. 8. *Juvenal.* Sat. VIII. 18. *Seneca*, ep. 14. Non facit nobilem atrium plenum *fumosis* imaginibus); sondern auch bei Begräbnissen der Verwandten öffentlich sind vorgetragen worden. (*Meursius* de Funere, c. 19.) Wie kann man dieses von bossirten Bildern behaupten, die der Regen, der Wind und die Sonnenhitze gar bald würde haben zernichten müssen? Hingegen die enkaustische Malerei widerstand allen Widerwärtigkeiten der Zeit, der Luft und des Ungewitters, und konnte weder von der Sonne, noch von dem Meersalze, beschädigt werden. (*Plin.* XXXV. 4. quae pictura in navibus nec sole, nec sale ventisque corrumpitur.) Man berichtet uns auch von den neueren Werken dieser Malerei, daß die Farben sehr sicher und dauerhaft sind; daß sie sich sogar waschen lassen, und noch folgende Eigenschaft haben. Nämlich, man hat diese Gemälde an Örtern, wo üble Ausdünstungen sind, oder auch vom Rauch der Kamine anlaufen lassen. Wenn man sie aber wieder in den Thau gesetzt, so sind sie so rein und glänzend worden, als ob sie aus der Hand des Malers kämen. Dergleichen Bilder waren also jene mit Rauch bedeckten (fumosae imagines) und bei den Begräbnissen gebrauchten Bilder. Ich sollte glauben, der einzige Umstand vom öffentlichen Herumtragen derselben, hätte auch jede Vermuthung, daß es bossirte Bilder gewesen wären, verhindern sollen."

Dieser zweite Grund sagt nicht viel mehr, als

der erste. Sie gründen sich beide auf die Dauer und Leichtigkeit, welche die Ahnenbilder gehabt, und haben müssen; zwei Eigenschaften, die sich nicht an in Wachs bossirten Bildern, wohl aber an enkaustischen Gemälden finden können. So meint Herr Klotz. Aber, wie ich schon gesagt habe, die Dauer war weder das Einzige noch das Erste, was die Römer an ihren Ahnenbildern verlangten. Sie verlangten etwas, was die enkaustischen Gemälde eben so wenig gewähren konnten, als die Bilder in Marmor und Erz. An dieses hat Herr Klotz gar nicht gedacht, und scheint auch nicht den geringsten Begriff zu haben, wie und wodurch es zu erlangen war. Man soll es bald hören. Beiläufig nur noch ein Wort von den Beweisstellen des Herrn Klotz. „Die alten Schriftsteller," sagt er, „melden uns, daß diese Bilder sich sehr lange erhalten haben." Welche Schriftsteller? Wo? — Zwei davon, Cicero und Seneca, nennen diese Bilder *fumosas* imagines; und die anderen zwei, Ovid und Juvenal, *veteres* ceras. Als ob nicht auch in Wachs bossirte Bilder so lange dauern könnten, bis sie räuchericht würden! Das heißt sich auch die Weichheit und Vergänglichkeit des Wachses gar zu groß vorstellen, wenn man glaubt, daß keine bossirten Figuren desselben so lange dauern konnten, daß sie das Beiwort *veteres* verdienten. Woher weiß Herr Klotz, ob die Alten nicht die Kunst verstanden haben, dem Wachse durch gewisse Zusätze eine größere Festigkeit zu geben?

Und sie haben sie allerdings verstanden. Bedienten sie sich nicht des Wachses, die Gefäße, in welchen sie Flüssigkeiten aufhoben, besonders ihre Ölgefäße, damit zu verwahren? *) Bedienten sie sich nicht des Wachses, ihre Gemälde damit zu überziehen, um sie vor dem Nachtheile, den sie durch Luft und Wetter leiden könnten, zu schützen? **) Hätten sie also nicht auch ihre in Wachs bossirten Bilder auch so zurichten können, daß die Wirkung der Feuchtigkeit und der Hitze auf sie eben nicht besonders gewesen wäre? Sie wurden ja noch dazu in besonderen Schränken verwahrt, die nur bei Feierlichkeiten eröffnet wurden; und unter freien Himmel kamen sie ja nur bei großen Leichenbestattungen. Freilich drang der Rauch, welcher in den atriis war, wo die Alten ihren Herd hatten, durch diese Schränke, und legte sich so stark und fest an, daß er nicht wohl davon abzubringen war; weil die Dichter sie sonst schwerlich *fumosas* imagines würden genannt haben. Er blieb darauf, und entstellte die Bilder. Und dennoch, was schließt Herr Klotz aus diesem Rauche? Nach einer ganz besondern Logik, dünkt mich, gerade das Gegentheil von dem, was er daraus hätte schließen sollen. Weil er gelesen, daß die Werke der neuern Enkaustik, wenn sie von Rauch ange-

*) *Columella*, L. XII. c. 50.

**) *Plin.* H. N. XXXIII. 7.

laufen, sehr leicht wieder zu reinigen sind; daß sie also mit leichter Mühe immer glänzend können erhalten werden: so müssen ihm die Ahnenbilder der Alten, die sehr oft das Beiwort der berauchten führen, auch dergleichen Werke gewesen seyn. Ich, gewiß, hätte nimmermehr so scharfsinnig geschlossen. Vielmehr, eben weil diese Bilder gewöhnlicher Weise berauchte Bilder heißen, so hätte ich geschlossen, daß sie von dem Rauche schwerlich, oder gar nicht, zu reinigen gewesen, daß sie also keine Werke der Enkaustik gewesen, von denen uns noch jetzt die Erfahrung überzeugen kann, daß ihnen der Rauch nicht schadet. Oder vielmehr, ich hätte Rauch Rauch seyn lassen, und gar nichts daraus geschlossen. — Herr Klotz sah aus diesem Rauche eine schöne Flamme hervorbrechen, er ruft: seht doch! seht doch! Aber ehe wir noch hinsehen können, hat der Rauch die schöne Flamme schon wieder erstickt. Geduld! der hellste Glanz steht uns ohne Zweifel noch bevor. Denn Herr Klotz fährt fort:

„Drittens: ich habe alle Stellen der Alten, welche von diesen Bildern handeln, nachgeschlagen und geprüft. Keine einzige giebt auch nur eine dunkle Nachricht von bossirten Bildern.“ —

Erlauben Sie, mein Herr Geheimerath, Ihnen in die Rede zu fallen. Ich will es fürs erste auf Ihr Wort glauben, daß sie alle Stellen nachgeschlagen und alle geprüft haben. Aber warum wollten Sie durchaus bossirte Bilder darin finden? Kennt denn

ein Mann, wie Sie, keine andere Art von Wachsarbeit, als das Bossiren? — Aber nur weiter!

„Denn das Wort *cerae* brauchen die alten Skribenten auch von den Werken der Wachsmalerei. (Z. B. Statius, Silvar. l. III. te similem doctae referet mihi linea cerae. Und: Tot scripto viventes limine ceras Fixisti. Vid. *Jul. Caes. Bulengerus* de Pictura, Plastice etc. l. I. c. 6.)"

Mit Erlaubniß, mein Herr Geheimerath! — Diese beiden Stellen des Statius haben Sie wohl schwerlich selbst nachgeschlagen, sondern bloß aus dem Bulenger abgeschrieben. Denn warum würden Sie sie nicht sonst ein wenig genauer angeführt haben, als sie Bulenger anführt? Sie stehen beide im dritten Buche der Wälder des Statius; aber dieses Buch enthält mehr als Ein Gedicht. Sie würden uns eine kleine Mühe erspart haben, wenn Sie uns sie näher, als es Bulenger gethan, nachgewiesen hätten. Die erste derselben steht in dem dritten Gedichte, v. 201.; und die zweite in dem ersten, v. 95. Vielleicht wäre gegen beide noch etwas zu erinnern. Aber es sey. Cerae mögen da immerhin Werke der enkaustischen Malerei bedeuten. Müssen sie es darum überall bedeuten? Können sie nicht anderwärts auch plastische Werke bedeuten? — Fahren Sie nur fort!

„Keine hingegen bedient sich eines Worts, wodurch in der lateinischen Sprache Figuren, Brustbilder, oder kleine Statuen, angedeutet werden."

Keine? — Sie brauchen das Wort imago!

Aber Herr Klotz wird doch nicht läugnen wollen, daß imago auch sowohl von ganz runden, als halb runden Kunstwerken gebraucht wird? Und zwar brauchen sie imago, weil dieses Wort mehr die Ähnlichkeit, als die Materie, woraus diese Ähnlichkeit gemacht ist, andeutet.

Doch brauchen sie auch andere, z. B. *formas.* Cicero nennt die Ahnenbilder clarissimorum virorum *formas.* Sollte dieses formae hier nicht etwas mehr anzeigen, als bloße Gemälde? Ich erinnere mich keiner Stelle, wo es von Gemälden gebraucht würde; und wenn es oft so viel als Risse, Muster, architektonische Zeichnungen bedeutet; so ist es nur deßwegen, weil dergleichen Zeichnungen die Sache von allen Seiten vorstellen, und nicht bloß von Einer, wie Gemälde.

Aber keine dieser Stellen bedient sich auch eines Worts, wodurch ein Gemälde, oder eine Nachbildung durch Linien und Farben auf einer Fläche, ausgedrückt würde, wie tabula oder pictura.

Haben denn der Herr Geheimerath auch die Griechen nachgesehen, welche von der römischen Geschichte geschrieben, und gelegentlich dieser Ahnenbilder gedenken? Haben der Herr Geheimerath auch geprüft, was diese für ein Wort brauchen? — Ich erwarte keine Antwort — verfolgen Sie Ihre Rede!

„Die Schriftsteller lassen sich in gar keine Erklärung ein, weil sie die Sache als bekannt voraussetzen konnten. Der einzige Plinius" — —

Und noch Einer, den der Herr Geheimerath gewiß kennen, aber mit Fleiß vergessen. Doch, ich unterbreche Sie zu oft. —

„Der einzige Plinius, dem wir so viele Nachrichten von Dingen schuldig sind, die uns sonst ganz unbekannt seyn würden, redet weitläuftiger von ihnen; und seine Nachricht ist so beschaffen, daß ich mich nicht genug über die Sorglosigkeit der Ausleger verwundern kann, die diese Stelle nicht ganz übersehen haben. Seine Worte sind (Hist. Nat. XXXV. 2.): Apud majores in atriis erant imagines, quae spectarentur, non signa exterorum artificum, nec aera, aut marmora. Expressi cera vultus singulis disponebantur armariis, ut essent imagines, quae comitarentur gentilitia funera; semperque defuncto aliquo totus aderat familiae ejus, qui unquam fuerat, populus. Stemmata vero lineis discurrebant ad imagines pictas. Wir wollen diese Stelle genauer betrachten. Erstlich, expressi cera vultus: man hat sich also kein Bild des ganzen Körpers vorzustellen, sondern ein bloßes Portrait. Ein Umstand, der für denjenigen vortheilhafter ist, der Gemälde darunter versteht, als wer sich die Bilder als Figuren vorstellt."

Ich wüßte nicht, wie oder warum? Wenn man sich unter den Worten: expressi cera vultus, kein Bild des ganzen Körpers vorstellen kann, müssen sie darum ein bloßes Portrait bedeuten? Kein einziger Ausleger, so viel ich weiß, hat sich dabei auch einen

ganzen Körper gedacht, sondern alle haben sich ein Brustbild vorgestellt. Meint aber Herr Klotz, daß vultus auch nicht einmal ein körperliches, von allen Seiten bearbeitetes Brustbild bedeuten könne? Ich glaube es auch. Aber auch dann noch folgt es nicht, daß die Nachahmung dieses Antlitzes nichts anders, als ein Gemälde, könne gewesen seyn. Konnte es nicht gleichsam ein Mittel zwischen beiden geben? — Aber, wir wollen ihn aushören.

„Ferner bemerke man, daß diese Bilder oft mit Aufschriften versehen waren. Die Römer schrieben nicht bloß die Namen, sondern auch die Titel, die Ehrenstellen, dazu (*Val. Max.* V. 8. Effigies majorum cum titulis suis idcirco in prima aedium parte poni solere, ut eorum virtutes posteri non solum legerent, sed etiam imitarentur. Add. *Seneca*, de Benef. L. III. c. 28. *Liv.* X. 7.); und gaben auch wohl noch andere Nachrichten. (v. *Val. Max.* II. 9. *Tibull.* L. IV. el. 1. v. 30.) Wie kann dieses bei wächsernen Figuren geschehen seyn? Hingegen konnte alles dieses den gemalten Bildern beigesetzt werden.“

Freilich; aber doch sollte ich meinen, eben sowohl auch den wächsernen Bildern. Denn warum hätten sie nicht ein kleines Postament haben können, auf welchem jene Nachrichten geschrieben waren? Ist es bei großen Statuen denn anders? Wenn des Herrn Geheimenraths Art zu schließen gelten sollte, so würde man eine jede Statue, die irgend eine

weitläuftige Unterschrift gehabt, in ein Gemälde verwandeln müssen. Ich kann mir nichts armseligeres denken; es wäre denn, was nun folgt.

„Endlich, imagines *pictas*. Sagt denn Plinius hier nicht mit den deutlichsten Worten, daß diese Bilder gemalt, nicht bossirt gewesen sind. Hiermit kommt eine Stelle des Juvenal sehr genau überein (Sat. VIII. 1.):

Stemmata quid faciunt? quid prodest, Pontice, longo
Sanguine censeri, *pictosque* ostendere vultus
Majorum — — —

„Die Alterthumsforscher haben also des Plinius Stelle entweder nicht recht angesehen, oder, weil sie sich einmal die Idee von wächsernen Bildern eingeprägt hatten, und die enkaustische Malerei lange Zeit ein Geheimniß gewesen, sie nicht recht verstehen können. Gleichwohl ist die Beschreibung selbst sehr deutlich."

Kaum weiß ich, in welchem Tone ich mich hierüber ausdrücken soll. Unmöglich kann der Herr Geheimerath Klotz so unwissend seyn, als er hier erscheint, oder sich hier stellt? Freilich, wenn das Beiwort pictas nichts anders hieße, noch heißen könnte, als was Hr. Klotz darunter versteht; so müßte man über die Sorglosigkeit der Ausleger erstaunen, die es so übersehen können. Aber so erstaune ich über Herrn Klotz. — Heißt denn pingere bloß malen? Heißt es denn nicht auch bemalen,

illuminiren, mit Farben anstreichen? Hat denn Herr Klotz nie gehört, daß die Alten nicht allein an ungebildeten Stein und Marmor, daß sie auch an gebildeten malten? daß sie ihre Statuen und Gipsbilder colorirten? Imagines, cerae pictae, brauchen also gar nicht Wachsgemälde zu seyn; sondern es können gar wohl plastische Gemälde aus Wachs, mit natürlichen Farben übermalt, gewesen seyn. Ist es möglich, daß Herr Klotz dieses nicht gewußt hat? Lieber möchte ich hier an seiner bona fide zweifeln, als an seiner Gelehrsamkeit. Er hat es gewußt; aber er thut, als ob so etwas gar nicht in der Welt existirt habe, bloß um seine unreifen Gedanken durchzusetzen. Er macht es ungefähr, wie er es im Folgenden mit einer Stelle des Polybius macht.

„Ich darf," schließt er, „unterdessen es nicht verschweigen, daß eine weitläuftige Stelle des Polybius von diesen Bildern (L. VI. c. 17. p. 74.) meiner Meinung entgegen zu stehen scheint. Sie ist zu lang, als daß ich sie abschreiben könnte. Ich glaube aber doch, daß sie eine Meinung, die durch Zeugnisse sowohl, als durch die Erfahrung bestätigt wird, nicht widerlegen könne. Vielleicht redet Polybius von einer ganz andern Gattung von Bildern, welche weder mit denen, von welchen ich geredet habe, zu verwechseln sind, noch so allgemein gebräuchlich gewesen sind, als jene."

Nachdem ich gezeigt habe, wie kläglich es mit

den Zeugnissen und der Erfahrung aussieht, welche die Meinung des Herrn Klotz bestätigen sollen, so soll mich die Länge der Stelle des Polybius nicht abhalten, sie ganz anzuführen.

Polybius hatte in seinem sechsten Buche von den verschiedenen Regierungsformen, ihren Vorzügen, ihren natürlichen Verwickelungen der einen in der andern, gehandelt, und gezeigt, wie vortrefflich in der römischen Regierungsform alles zur Erreichung einer weit ausgebreiteten, allgemeinen Herrschaft abzwecke, indem nicht allein die Natur die Römer mit vorzüglicher Stärke des Leibes und Kühnheit des Gemüths begabt, sondern auch ihre Erziehung einzig dahin abziele, die Jugend in beiden zu bilden und zu befestigen. „Nur Eins,"*) sagt er, „will ich anführen, um aus diesem Beispiele abzunehmen, wie sehr die Römer darauf bedacht sind, daß man im männlichen Alter dazu gewöhnt sey, alles geduldig zu ertragen, um nur in seinem Vaterlande einen ruhmvollen Namen zu erlangen. Denn so oft unter ihnen irgend ein berühmter Mann diese Welt verlassen hat, wird er bei seiner Leichenbestattung,

*) Ἑν δε ῥηθεν ἱκανον ἐσται σημειον της του πολιτευματος σπουδης, ἡν ποιει περι το τοιουτους ἀποτελειν ἀνδρας, ὡστε παν ὑπομενειν χαριν του τυχειν ἐν τη πατριδι της ἐπ᾽ ἀρετη φημης. Ὁταν γαρ μεταλλαξη τις παρ᾽ αὐτοις των ἐπιφανων ἀνδρων, συντελουμενης της ἐκφορας,

außer anderen Ehrenbezeigungen, auf den Rednerplatz, wie sie es nennen, herausgetragen, zuweilen stehend, damit ihn Jedermann sehen könne, seltner liegend. Hier steht das ganze Volk versammelt umher, und sein Sohn, wenn er einen schon herangewachsenen Sohn nachgelassen hat, und dieser zugegen ist, oder einer von seinen Blutsverwandten, besteigt die Rednerbühne, und hält eine Lobrede auf den Verstorbenen, worin er die von ihm in seinem Leben verrichteten edlen Handlungen erwähnt. Und so geschieht es, daß das ganze Volk sich an das Geschehene lebhaft erinnert, sich es wieder vor Augen stellt, und so innig davon gerührt wird, daß die Trauer mehr öffentlich, als bloß dem Geschlechte

---

κομιζεται μετα του λοιπου κοσμου προς τους καλουμενους Ἐμβολους εἰς την ἀγοραν, ποτε μεν ἑστως ἐναργης, σπανιως δε κατακεκλιμενος. Περιξ δε παντος του δημου σταντος, ἀναβας ἐπι τους Ἐμβολους, ἀν μεν υἱος ἐν ἡλικιᾳ καταλειπηται και τυχῃ παρων, οὑτος· εἰ δε μη, των ἀλλων εἰ τις ἀπο γενους ὑπαρχει, λεγει περι του τετελευτηκοτος τας ἀρετας, και τας ἐπιτετευγμενας ἐν τῳ ζην πραξεις. Δι᾽ ὡν συμβαινει τους πολλους ἀναμιμνησκομενους, και λαμβανοντας ὑπο την ὀψιν τα γεγονοτα, μη μονον τους κεκοινωνηκοτας των ἐργων, ἀλλα και τους ἐκτος, ἐπι τασουτον γιγνεσθαι συμπαθεις, ὡστε μη των κινδυνευοντων ἰδιον, ἀλλα κοινον του δημου φαινεσθαι το συμπτωμα. Μετα δε

des Verstorbenen eigen zu seyn scheint. Hierauf bestatten sie die Leiche des Verstorbenen; und hernach stellen sie sein Bildniß an dem scheinbarsten Orte des Hauses auf, und schließen es in hölzerne Schreine ein. Dies Bildniß aber ist das Antlitz des Verstorbenen mit ganz vorzüglicher Ähnlichkeit gearbeitet, sowohl der Form, als der Unterschrift nach. Dergleichen Bilder aber tragen sie auch bei öffentlichen Opferfeierlichkeiten umher, und schmücken sie aufs schönste. Wenn aber irgend ein angesehenes Mitglied des Hauses stirbt, so tragen sie das Bild mit zum Leichenbegängniß, und bekleiden es so, wie es seiner Größe und seinem Range gemäß ist. War es ein Feldherr oder ein Konsul, so legen sie ihm eine Prätexta an; war es ein Censor, so geben sie ihm

---

ταυτα θαψαντες και ποιησαντες τα νομιζομενα, τιθεασι την εἰκονα του μεταλλαξαντος εἰς τον ἐπιφανεστατον τοπον της οἰκιας, ξυλινα ναΐδια περιτιθεντες. ἡ δε εἰκων ἐστι προσωπον εἰς ὁμοιοτητα διαφεροντως ἐξειργασμενον, και κατα την πλασιν και κατα την ὑπογραφην. Ταυτας δη τας εἰκονας ἐν τε ταις δημοτελεσι θυσιαις ἀνοιγοντες κοσμουσι φιλοτιμως· ἐπαν δε των οἰκειων μεταλλαξῃ τις ἐπιφανης, ἀγουσιν εἰς την ἐκφοραν, περιτιθεντες ὡς ὁμοιοτατοις εἰναι δοκουσι κατα τε το μεγεθος, και την ἀλλην περικοπην. οὑτοι δε προσαναλαμβανουσιν ἐσθητας, ἐαν μεν ὑπατος ἡ στρατηγος ᾐ γεγονως, περιπορφυρους· ἐαν δε τιμητης, πορφυρας·

ein Purpurgewand; hatte er einen Triumph gehalten, oder sonst etwas Ruhmvolles gethan, so giebt man ihm ein goldgewirktes Kleid. Und so fährt man es auf einem Wagen, und läßt die Fasces, Beile und andere dergleichen Ehrenzeichen vorantragen, nach Verhältniß der Würde, die er bei seinen Lebzeiten bekleidete. Ist man nun auf den Rednerplatz gekommen, so setzt man sie alle nach der Reihe auf elfenbeinerne Sessel; und schöner kann für einen ehrliebenden und edelmüthigen Jüngling kein Anblick seyn. Denn die Bilder solcher Männer zu sehen, die durch Tugend berühmt worden sind; und sie wie lebend und beseelt vor sich zu sehen, ist ohne Zweifel das edelste Schauspiel." —

ἐαν δε και τεθριαμβευκως, ἡ τι τοιουτον κατειργασμενος, διαχρυσους. Αὐτοι μεν οὐν ἐφ᾽ ἁρματων οὑτοι πορευονται, ῥαβδοι δε και πελεκεις και τἀλλα τα ταις ἀρχαις εἰωθοτα συμπαρακεισθαι προηγειται, κατα την ἀξιαν ἑκαστῳ της γεγενημενης κατα τον βιον ἐν τῃ πολιτειᾳ προαγωγης. Ὁταν δ᾽ ἐπι τους Ἐμβολους ἐλθωσι, καθεζονται παντες ἑξης ἐπι διφρων ἐλεφαντινων, οὑ καλλιον οὐκ εὐμαρες ἰδειν θεαμα νεῳ φιλοδοξῳ και φιλαγαθῳ. Το γαρ τας των ἐπ᾽ ἀρετῃ δεδοξασμενων ἀνδρων εἰκονας ἰδειν ὁμου πασας οἱονει ζωσας και πεπνυμενας, τιν᾽ οὐκ ἀν παραστησαι, τι δ᾽ ἀν καλλιον θεαμα τουτου φανειη; — *Polyb.* Hist. L. VI. c. 52. 53. (Vol. II. p. 566. ss. ed. Schweigh.)

Ja wohl ist diese Stelle dem Herrn Klotz so schnurgerade entgegen, daß er sie nur hätte anführen dürfen, um sich mit seiner Muthmaßung lächerlich zu machen. Wie klug also, daß er sie nicht anführte, und es darauf ankommen ließ, wie viele von seinen Bewunderern sich die Mühe nehmen würden, sie nachzusehen.

Indeß hat er sich mit einem Vielleicht dagegen bewaffnet: „Vielleicht redet Polybius von einer ganz andern Gattung von Bildern." Aber dieses Vielleicht ist so gut wie nichts; und es ist unwidersprechlich zu erweisen, daß Polybius von eben den Bildern redet, von welchen die angeführte Stelle des Plinius, und andere Stellen lateinischer Skribenten handeln, von denen Herr Klotz nicht läugnet, noch läugnen wird, daß sie von eben den Bildern reden, von welchen Er redet. Die Übereinstimmung ist klar.

1. Polybius sagt, daß diese Bilder *εἰς ἐπιφανεστατον τοπον της οἰκιας*, an den scheinbarsten Ort des Hauses, gestellt wurden. Plinius sagt: in *atriis* erant imagines, quae spectarentur.

2. Polybius sagt, daß diese Bilder an diesem scheinbaren Orte in einem hölzernen Häuschen eingeschlossen wurden: *ξυλινα ναϊδια*. Dieses Häuschen hieß bei den Römern armarium; und Plinius sagt: expressi cera vultus singulis disponebantur *armariis*.

3. Polybius beschreibt ein solches Bild durch *προσωπον*. Also keine ganze Figur, auch nicht ein ganzer Kopf, sondern nur bloß ein Antlitz. Plinius sagt: vultus.

4. Polybius sagt, daß die Schränke, worin diese Bilder gestanden, bei öffentlichen Feierlichkeiten eröffnet, und diese sorgfältig geschmückt wurden: *ἐν τε ταις δημοτελεσι θυσιαις ἀνοιγοντες κοσμουσι φιλοτιμως*. Und Plinius: ut essent imagines, quae comitarentur gentilitia funera; semperque defuncto aliquo, totus aderat familiae ejus, qui unquam fuerat, populus.

5. Polybius sagt, daß diese Bilder bei Leichenbestattungen vorgetragen wurden; *ἀγουσιν εἰς την ἐκφοραν*. Und eben das sagt auch Plinius in der zuletzt angeführten Stelle.

Wenn es nun aber hieraus gewiß ist, daß Polybius von eben den Ahnenbildern redet; so ist es eben so gewiß, daß die Stelle bei ihm die Muthmaßung des Herrn Klotz gänzlich vernichtet, und daß diese Bilder unmöglich bloße flache Gemälde können gewesen seyn.

Denn fürs erste sagt Polybius, daß man diesen Bildern bei öffentlichen Vortragungen den übrigen Körper beigefügt, und diesen die Kleider des Verstorbenen angelegt habe, um sie auch in Ansehung der Größe desto ähnlicher, und in Betracht des übrigen desto kenntlicher zu machen.

Zweitens sagt es Polybius ausdrücklich, κατα την πλασιν και κατα την ὑπογραφην. Es waren also plastische Bilder, und gemalte plastische Bilder.

Nur ein Paar andere Gründe will ich hier noch Herrn Klotz entgegensetzen, aus welchen es erhellet, daß diese Ahnenbilder mehr als bloße Gemälde gewesen sind:

1. Aus dem Worte cerae. Die Metapher wäre sehr stark, wenn sie nur Wachsgemälde gewesen wären. Natürlich folgt daraus, daß sie ganz und gar aus Wachs bestanden; so wie man sagt: cera und marmora. Auch wird cera und tabula einander entgegengesetzt:

— — si taceas, et si tam muta recumbas,
Quam silet in cera vultus et in tabula.

Martial. XI. 103.

2. Aus der bestmöglichen Ähnlichkeit, die man dabei zur Absicht hatte. Erz und Marmor konnten diese nicht gewähren; und aus der Hand frei gemalte Portraite eben so wenig. Herr Klotz wird sagen: und bossirte Wachsbilder eben so wenig! Er hat Recht; aber warum kennt er von wächsernen Kunstwerken keine, als die bossirten?

3. Aus dem Vortragen selbst. Was für ein kindischer, armseliger Aufzug müßte es gewesen seyn, wenn es lauter Gemälde waren, die man nur von vorne sehen konnte?

Wenn sie aber nun keine Gemälde waren, diese Ahnenbilder; mußten sie darum nothwendig bossirte Bilder seyn? — Und nün komme ich auf die eigentliche Unwissenheit des Herrn Klotz.

Zusätze und Erörterungen von Eschenburg.

I.

Gerade hier, wo von der Widerlegung der irrigen zur Festsetzung der richtigen, oder doch wahrscheinlichern Meinung, von der eigentlichen Beschaffenheit der Ahnenbilder bei den alten Römern der Übergang geschehen, wo Lessing's bisher nur ziemlich dunkel angedeutete Vorstellung davon entwickelt werden sollte, gerade hier bricht diese Abhandlung ab. Dieser erste, und wahrscheinlich größere Theil derselben enthält jedoch, außer vielem in anderm Betracht Lehrreichen, schon Winke genug, um mit Gewißheit den Aufschluß zu errathen. Ehe ich indeß diesen gebe, und eins und das andere im vorstehenden Aufsatze näher erörtere, will ich dem Leser das nicht vorenthalten, was mir von der Veranlassung und Entstehung dieser ganzen Abhandlung bekannt ist.

Vielleicht erinnert man sich des Artikels Ahnenbilder in Lessing's Kollektaneen, und meines

Zusatzes zu diesem Artikel. Dort schon ist seines Vorsatzes, über diese Materie eine besondere Abhandlung zu schreiben, erwähnt worden. Seitdem erst erfuhr ich die Existenz des obigen Bruchstücks unter seinen nachgelassenen Papieren, und folgende nähere Umstände der Veranlassung aus drei noch ungedruckten Briefen an seinen Freund und Verleger der Briefe antiquarischen Inhalts, Herrn Nicolai in Berlin.

In einem dieser Briefe (Hamburg, den 9. Jun. 1768.) ist die Rede von der Einrückung der ersten antiquarischen Briefe in die Neue Hamburger Zeitung und der Richtung derselben wider Klotz; und Lessing fährt fort: „Doch, das wird nur Kleinigkeit seyn; ich bin im Anschlage, ihm noch eine ganz andere Salve zu geben. Haben Sie seine Vorrede zu den Abhandlungen des Caylus gelesen? Haben Sie gelesen, was er da für eine Entdeckung von den imaginibus majorum bei den alten Römern will gemacht haben? Es ist unbeschreiblich, welche Unwissenheit er bei dieser Entdeckung verräth. Ich habe mich hingesetzt, und seine Ungereimtheiten ein wenig zergliedert. Von ungefähr betrifft es eine Sache, die ich mir schon vorlängst aufs Reine gebracht hatte; und ich führe den Streit auf einem mir ziemlich bekannten Boden. Desto lustiger muß er werden. Aber denken Sie ja nicht, daß das etwa eine Recension für Ihre Bibliothek werden soll. Es muß eine eigene Schrift werden: Über die Ahnen-

bilder der alten Römer. Sie kann vielleicht zehn oder zwölf Bogen stark werden. — — Gedruckt muß sie werden, und zwar unverzüglich. Der Mann nimmt das Maul gar zu voll, und möchte lieber ein Orakel in solchen Dingen vorstellen. Gleichwohl bin ich gewiß, daß es nie einen unwissendern Teufel gegeben, der sich des kritischen Dreifußes bemächtigen wollen, u. s. f."

Und in einem zweiten Briefe vom 5. Jul. des nämlichen Jahrs: „Auch die Abhandlung über die Ahnenbilder will ich nun unter meinem Namen herausgeben, welches ich Anfangs nicht Willens war. Klotz wird Feuer speien; aber mag er doch. Er verdient nicht, daß man die geringste Schonung gegen ihn brauche."

In einem dritten Briefe vom 29. Nov. eben des Jahrs ist Lessing unschlüssig, ob er diese Abhandlung mit in den dritten Band seiner antiquarischen Briefe bringen wolle: „Oder," fährt er fort, „wie wäre es, wenn wir diese Abhandlung lieber besonders druckten? Doch nein; ich möchte lieber meine antiquarischen Schmierereien hübsch beisammen in Einer Folge haben; ja, ich wäre nicht ungeneigt, auch von Italien aus*) eine fernere Fortsetzung der Briefe zu machen, wenn ich erst wüßte, daß unsere lieben

*) Wohin Lessing damals schon von Hamburg aus zu reisen vorhatte, ehe er den Ruf nach Wolfenbüttel erhielt. E.

Landsleute so etwas lesen wollten. — Klotz hat sich früh dazu gehalten, die Briefe auch in seiner Bibliothek zu recensiren. Er schwatzt wieder eine Menge dummes Zeug, das ich aber schon werde müssen fallen lassen, weil ich sonst in Ewigkeit nicht mit ihm fertig würde. Wegen des Manuscripts von Christ, das er soll gebraucht haben, möchte ich gern nähere Nachricht haben. Ein Umstand, wo Klotz etwas für seine eigene Bemerkung ausgiebt, wovon ich jetzt aus Ernesti's Archäologie sehe, daß sie Christ längst gemacht hat, läßt mich vermuthen, daß sein Plagium wahr ist."

Und allerdings war diese Vermuthung mehr als zu gegründet. Die archäologischen Hefte, welche der selige Christ ehedem seinen Zuhörern mitgetheilt hatte, gingen in mehreren Abschriften umher, und eine derselben hatte auch Klotz in Händen. Er machte sich manche darin enthaltene artistische Bemerkungen eine Zeitlang im Stillen und unentdeckt zu Nutze, und trug sie in seinen Schriften als die seinigen vor. Aber nicht lange, so ward die Krähe im erborgten Schmuck entdeckt, und gerupft. Lessing war schon durch einige Freunde auf diesen Verdacht geleitet worden; die Stelle in Ernesti's Archäologie*) bestätigte ihn darin noch mehr; und

*) S. 92. der ältern Ausgabe: E cera ficta esse non modo *proplasmata* — — sed etiam *imagines*, Romanus mos in atriis collocandarum cerearum ima-

nicht lange hernach erhielt er eine vollständige Abschrift jener Hefte, die ich ums Jahr 1770 selbst von ihm mitgetheilt erhielt, und wovon ich noch eine Kopie in Händen habe. Hier fand sichs, daß Klotz der fremden Federn nicht wenig geraubt, und sogar, daß er aus seiner fehlerhaften Abschrift unrichtige Citate, falsch geschriebene Kunstwörter, und dergl. mit treuherziger Unkunde in seine Schriften herüber genommen hatte.*) Jetzt kennt man Christ's, immer noch schätzbare, Arbeit aus dem von dem sel. Prof. Zeune besorgten, und mit dessen Anmerkungen begleiteten, Abdrucke.**)

An mehr als Einem Orte äußert Christ in diesem Buche***) seine Meinung über die römischen Ahnenbilder; am bestimmtesten aber in folgender

ginum et in funerum pompis gestandarum, satis docet. Eas *protomas* fuisse (*bustes*) res ipsa docet. Locus classicus est apud *Polybium* L. 6. c. 58., et alius apud *Plin.* 35, 2. quo et pertinere videtur locus *Juvenalis* Sat. 8., in principio. *Christius* noster putabat fuisse *picturas inustas cera*; inde ceras dici; sed id non sinunt auctoritates commemoratae.

*) Vergl. allg. deutsche Bibliothek, Anhang zu B. I—XII, 710.

**) J. F. Christ's Abhandlungen über die Literatur und Kunstwerke, vornämlich des Alterthums, durchgesehen und mit Anmerkungen begleitet von Johann Carl Zeune. Leipzig 1776. gr. 8.

***) S. 36, 39, 187, 302.

Stelle, S. 302., wo von der Wachsmalerei die Rede ist: „Und diese Art brauchten sie vornämlich zu den Bildnissen vornehmer Personen; und die Vorsäle der Römer waren alle mit dergleichen Bildern (ceris, imaginibus cereis) ausgeschmückt. Ich weiß gar wohl, daß die Gelehrten bisher diese Bildnisse, vultus e cera expressos, für bossirte Bilder, und nicht für gemalte angesehen haben; sie haben sich aber hierin außer allem Zweifel geirrt." Und S. 303. „Die Meinung von den bossirten Bildern in atriis Romanorum kann auf keine Weise bestehen. Die Römer achteten diese schlechte Art der Bildnisse nie, und sie verdienten es auch nicht. Die in Wachs gedruckten Bilder sind von keiner Dauer, lassen sich auch nicht etliche hundert Jahre aufbehalten, und bei Begräbnissen, und sonst im Sonnenschein, Wind und Regen herumtragen. Sie hätten also nicht können verdienen, veteres cerae, picturae cereae und dergleichen, zu heißen, wie sie von Statius und anderen genannt werden. Am deutlichsten aber erhellt dieses aus dem Plinius (L. XXXV. c. 2.). Er nennt sie zwar auch expressos vultus cera; allein das hat keine andere Bedeutung, als wenn er sie genennt hätte, coloribus expressos; und denn schickt sich dies Wort desto mehr dazu, weil diese Farben nicht mit dem Pinsel, sondern mit dem Daumen pflegten gedruckt und ausgestrichen zu werden, wie noch jetzt in der Pastelmalerei die trockenen Farben, vermittelst der Finger, in einander vertrieben und ausgestrichen werden."

Weil also dies damals noch nicht gedruckt war, weil Klotz es in Christ's geschriebenen Heften vor sich fand, und wenig anderen bekannt glaubte, so hielt er sich gedeckt und berechtigt genug, um dreist zu behaupten: man habe diese Ahnenbilder bisher allgemein für aus Wachs bossirte Bilder angesehen; und er habe keinen Schriftsteller gefunden, der sich eine andere Vorstellung davon gemacht hätte.

Wie aber, wenn Christ vollends schon diese seine Meinung öffentlich geäußert hätte, lange vorher öffentlich geäußert hätte, ehe Klotz mit derselben, als einer noch nie gesagten, hervortrat? — Wo dies zuerst geschehen sey, weiß ich zwar nicht gleich nachzuweisen; aber daß es geschehen sey, muß ich aus folgenden Worten schließen, die in Christ's bekannter Abhandlung super gemmis vorkommen:*) Fit enim earum (*artium*) opus omnium sive pingendo, sive fingendo; alterum graphices lineis et coloribus in tabula, alterum extantibus signorum membris, non in plano, argilla tractanda. Itaque recte ille (*Aelianus*) bifariam distinxit, *και τοις γραφικοις*, *και τοις πλαστικοις*. Prorsus, ut fuisse olim duplicis

*) Diese Abhandlung steht in dem Museum Richterianum, als Einleitung zu der Gemmensammlung, und ist auch in den von dem sel. Platner herausgegebenen Commentariis Lipsiens. Literar. abgedruckt. In diesen leztern findet sich obige Stelle, S. 186.

ingenii *imagines in atriis Romanorum*, contra sententiam plurimorum, *alio sermone edito* ostendi his simillimis eorum *Polybii* verbis: *και κατα την πλασιν, και κατα την ὑπογραφην.**)

Übrigens sieht man aus der vorhin angeführten Stelle, daß nicht nur die Meinung selbst, sondern auch selbst die vornehmsten Gründe, womit sie Klotz zu unterstützen suchte, fremdes und erborgtes Eigenthum waren.

II.

Über das Jus imaginum bei den älteren Römern drückt sich Klotz freilich viel zu unbestimmt aus. Aber auch Lessing's Bemerkungen darüber scheinen einiger Erinnerungen und näherer Bestimmungen zu bedürfen.

Wenn man die klassischen Stellen mit einander vergleicht, welche dieses Rechts erwähnen, und die Sigonius**) ziemlich vollständig zusammengestellt hat; so scheint sich daraus allerdings zu ergeben, daß sich dieses Recht bloß auf die in den Vorsälen

---

*) Ich brauche wohl nicht zu bemerken, daß Christ diese Worte des Polybius hier sehr unrichtig gedeutet und angewandt hat. Unter der ὑπογραφη wird hier die vermuthlich am Fußgestelle der Ahnenbilder befindliche Angabe der Geschlechtsfolge und Verdienste (stemma) verstanden, deren mehrmals Erwähnung geschieht.

**) De antiquo Jure populi romani, L. II. c. 20.

aufgestellten Ahnenbilder, und deren öffentliche Vortragung bei Leichenfeierlichkeiten beziehe. Imago war für ein Bild dieser Art der gewöhnliche und solenne Ausdruck; und man darf hier an keine andere Art von Bildnissen oder Bildsäulen denken, die allemal signa oder statuae heißen, und dergleichen man sich allerdings wohl zum Privatgebrauch konnte verfertigen lassen,*) deren öffentliche Errichtung aber doch nicht anders, als auf ein vom Senat genehmigtes Gesuch frei stand;**) nicht aber jedem schon durch Bekleidung der höheren obrigkeitlichen Würden als Vorrecht zukam.

Jene Ahnenbilder hatten indeß mehr eine öffentliche, als Privatbestimmung. Denn, wenn sie gleich in den Vorsälen der Privathäuser aufbewahrt wurden; so verschloß man sie doch in Behältnisse oder Schränke (armaria), die, wie sich aus mehreren Stellen zeigen läßt, nicht anders als bei feierlichen Gelegenheiten, besonders kurz vor der Leichenbestattung, eröffnet wurden. Und bei dieser trug man dann, wie bekannt, jene Bilder öffentlich zur

*) *Figrelius*, de statuis Illustr. Romanor. p. 84. Si vero privatim, hoc est, domi suae, et inter privatas possessiones, statuas ponere vellent privati, id propria et nulla interveniente aliena auctoritate facere poterant. Er führt mehrere Beispiele dieser Art aus alten Schriftstellern an.

**) S. *Figrelii* de statuis Illustrium Romanorum Liber, c. IX. ss. p. 67.

Schau. Wenn also gleich das Verbot, ein Bild von dieser Bestimmung, ohne Vorrecht des Adels, dessen Zeichen es war, nicht zu haben, nicht so weit auszudehnen ist, daß dadurch alle Freiheit, sein Bildniß zum Privatgebrauch malen, es aus Wachs, oder irgend einer andern Materie verfertigen zu lassen, untersagt war; so scheint dadurch doch die Aufstellung des Bildes im Vorsaal, vollends aber dessen öffentliche Vortragung, untersagt und ausschließend nur denen, welche dazu ein eigenes Recht erhalten hatten, vorbehalten gewesen zu seyn.*)

Denn bei den älteren Römern waren diese imagines und stemmata offenbar das, was bei uns die Wappen und Stammbäume sind; und jenes Wort wird daher auch sehr oft so gebraucht, daß es mehr nur Abzeichen des Adels, als die Bilder selbst, bedeutet. Die Bestimmung dieser letzteren war also von dem Zweck der öffentlich errichteten Statuen verschieden. Diese waren Zeugnisse eigenthümlicher Verdienste; jene hingegen waren Beweise einer edlen

---

*) Claude Guichard, der in seinem ziemlich selten gewordenen Buche: Funerailles et diverses manières d'ensevelir des Romains, Grecs, et autres Nations (Lyon, 1581. 4.) auch diese Materie sehr gut aus einander setzt, sagt über jenen Umstand ganz richtig: Par ainsi nous pouvons colliger, que c'éstoit quelque chose davantage, avoir droit de se prévaloir et servir des images, qu'avoir des images simplement, p. 66.

Abkunft, und das Bild dessen, dem dies Recht bewilligt war, zeugte in so fern auch von den Verdiensten, wodurch er sich und seinen Nachkommen dasselbe erworben hatte, und wozu ihm die Bekleidung einer kurulischen Würde verhalf.

Daß diese Bilder solch eine öffentliche Bestimmung hatten, sieht man unter andern auch aus der oben angeführten klassischen Stelle des Cicero,*) worin das jus imaginis durch den Beisatz ad memoriam posteritatemque *prodendae* charakterisirt wird. Dies letztere Wort braucht Cicero auch anderswo,**) wenn er von denen redet, die ihrer bekleideten obrigkeitlichen Würden wegen in den Senat erwählt wurden: delectat imago ipsa ad posteritatis memoriam *prodita*.

Aus allem, was Sigonius über das Recht der Ahnenbilder sagt, sieht man doch auch, daß er den Begriff davon mit eben den Bestimmungen gefaßt hatte, welche nach Lessing's Meinung erst von den nachherigen Antiquaren herrühren. Er sagt z. B. Qui majorum suorum *habuerunt* imagines, ii nobiles; qui suas tantum, ii novi; qui nec majorum nec suas, illi demum ignobiles appellati sunt. Auch beim Lipsius und Gutherius sieht man aus dem ganzen Zusammenhange deutlich genug, daß sie keine öffentliche errichtete

---

*) In Verr. Or. V. c. 14.

**) Or. pro C. Rabirio Postumo, c. 7.

Bildsäulen, sondern bloß diese in den Vorsälen aufbewahrten Ahnenbilder bei allem dem im Sinne hatten, was sie über das jus imaginum bemerken.

Mit dem Übrigen, was Lessing gegen Klotz in Ansehung des erst durch dieses Recht entstehenden und anhebenden Adels, und in Ansehung der Theilnahme der geringeren Volksklasse an demselben, durch Theilnahme an den höheren obrigkeitlichen Ämtern erinnert, hat es mehr seine Richtigkeit. Wenn beim Livius*) von den Bewerbungen der Plebejer um die konsularische Würde die Rede ist, so brauchen die Tribunen des Volks unter anderen Vorstellungen auch diese: ex illa die in plebem ventura omnia, quibus patricii excellant, imperium atque honorem, gloriam belli, genus, *nobilitatem*, magna ipsis fruenda, majora liberis relinquenda.

Die falsche Vorstellung, welche sich Klotz von diesem Rechte der Ahnenbilder machte, daß derjenige, der es erhielt, auch zur Aufstellung der Bilder seiner Vorfahren, die dies Recht und den einzig gültigen Anspruch darauf noch nicht gehabt hatten, berechtigt gewesen wären, trug er auch in sein nachfolgendes Räsonnement über. Er meint, es sey den Römern daran gelegen gewesen, daß die Bilder ihrer Vorfahren erhalten würden, und deßwegen hätten sie dazu wohl nicht gerade die vergänglichste Materie wählen können. Als ob von

*) L. VI. c. 37.

ihrer Wahl bei den Bildern ihrer Vorfahren, die bei deren Lebzeit verfertigt wurden, schon die Frage hätte seyn können! Selbst der Singular in Cicero's Ausdruck, jus *imaginis*, deutet schon dahin, daß nur von seinem Bilde, und von jedem, das in der Ahnenreihe den Anfang machte, die Rede war.

Übrigens sind die Gründe, mit welchen die Meinung, daß die römischen Ahnenbilder enkaustische Gemälde gewesen wären, als unstatthaft bestritten werden kann, von Lessing selbst mit so vielem Scharfsinn angegeben worden, daß sie keiner weitern Unterstützung bedürfen. Nur den einzigen, schon in meinen Zusätzen zu dem Artikel Ahnenbilder in den Kollektaneen bemerkten, Umstand will ich hier noch anführen: daß man sich nämlich bei flachen Gemälden nicht wohl die vom Polybius erwähnte Hinzufügung des Rumpfs, und dessen Bekleidung, denken könne; und daß schon dieser, von mehreren Schriftstellern erwähnte, Gebrauch ins Runde gearbeitete Köpfe oder Brustbilder voraussetze, wenn man sich jene Aufschmückung nicht als äußerst widersinnig denken will. Eben das gilt von der mehrmals erwähnten Bekränzung dieser Bilder. Und wenn in der bekannten Stelle Juvenal's, zu Anfange der achten Satire:

Stemmata quid faciunt? quid prodest, Pontice, longo
Sanguine censeri, pictosque ostendere vultus

Majorum, et stantes in curribus Aemilianos,
Et Curios jam dimidios, humeroque minorem
Corvinum, et Galbam auriculis nasoque carentem?

die drei letzteren Verse, wie es am natürlichsten scheint, noch auf die Ahnenbilder, nicht auf anderweitige Statuen, zu deuten sind; so ergiebt sich schon aus der hier erwähnten Art ihrer Verstümmelung, daß es keine Gemälde seyn konnten. Zu verwundern ist es indeß, daß Klotz nicht auch die Auslegung des alten Scholiasten über den Juvenal in seinen Vortheil gezogen hat, der bei den Worten, nasoque carentem, die Note macht: Vetustate *picturae* ita effectum; aut quia breviorem nasum habuit.

111.

Wofür aber hielt nun Lessing diese Bilder? Nicht, wie man aus dem Fragmente seiner Untersuchung sieht, für Wachsgemälde; auch nicht für bossirte Wachsbilder; und wofür denn? — Möchte er diese Frage noch selbst beantwortet haben! — Wenn ich mir aber gleich nicht getrauen darf, sie ganz in seinem Geiste, mit seinem Scharfsinne, mit seiner Bestimmtheit, seiner Überzeugungsgabe, zu beantworten; so hoffe ich doch des Ziels, worauf seine Meinung hinausging, desto weniger zu verfehlen, da ich in seiner Bestreitung der Klotzischen Meinung schon deutliche Winke zu finden glaube,

welche auf die seinige hindeuten, und zugleich auch Gründe genug, diese für die bessere und wenigstens wahrscheinlichste, anzunehmen.

„Wie?“ fragt Lessing, „wenn es den Römern bei ihren Ahnenbildern, außer der so lange als möglichen Dauer, noch um eine andere Eigenschaft zu thun gewesen wäre, außer der diese Dauer von keinem Werth ist, und die sich vorzüglich an dem Wachse, weit weniger an dem Erze, und an dem Marmor ganz und gar nicht findet? Diese Eigenschaft, wird Herr Klotz glauben, sey die Leichtigkeit. Nichts weniger.“ — Und in der Folge! „Die Römer verlangten etwas, was die enkaustischen Gemälde eben so wenig gewähren konnten, als die Bilder in Marmor und Erz. An dieses hat Herr Klotz gar nicht gedacht, und scheint auch nicht den geringsten Begriff zu haben, wie und wodurch es zu erlangen war.“

Diese Eigenschaft nun, welche Klotz so ganz aus der Acht ließ, die aber Lessing, wie sich aus allem ergiebt, im Sinne hatte, und die auch die Römer selbst bei der Verfertigung ihrer Ahnenbilder, bei ihrer Aufbewahrung derselben, und bei dem Gebrauch, den sie von ihnen machten, vorzüglich zur Absicht hatten, war ohne Zweifel — die möglichste Ähnlichkeit dieser Bilder.

Auf welchem Wege aber ließ sich diese Eigenschaft am kürzesten und sichersten erreichen? — Un=

streitig wohl durch das unmittelbare Abformen des Antlitzes, und durch den Wachsguß in die Form; dann aber auch noch durch das Bemalen des so abgeformten Antlitzes. Und hier haben wir im eigentlichsten Verstande die *expressi cera vultus* des Plinius; das *προσωπον εἰς ὁμοιοτητα διαφεροντως ἐξειργασμενον* des Polybius; die *picti* vultus des Juvenal.

Schon das Wort *imago*, welches die Alten von diesen Ahnenbildern fast beständig gebrauchen, und meistens nur von Brustbildern oder Köpfen, plastisch geformt, nie aber von ganzen Statuen oder von Gemälden selbst, wohl aber von der Ähnlichkeit derselben, als Eigenschaft, brauchen, hätte auf diese Deutung führen sollen. Plinius scheint in der oben der Länge nach angeführten klassischen Stelle diesen Unterschied geflissentlich anzugeben: *non signa* exterorum artificum, nec aera aut marmora. Expressi cera vultus singulis disponebantur armariis, ut essent *imagines*, u. s. f. Und Polybius und andere Griechen, brauchen hier das Wort *εἰκων* und *προσωπον*, nicht die bekannten anderen Wörter, womit sie ganze Bildsäulen oder Gemälde bezeichneten.

Auch der ganze Zusammenhang der Stelle beim Plinius, worin er dieser Ahnenbilder erwähnt, lehrt deutlich, daß hier noch nicht von eigentlichen Gemälden die Rede seyn könne. Von diesen handelt er erst in der Folge; und was zu Anfange des fünf

und dreißigsten Buchs von der Malerei vorkommt, betrifft nur noch das bloße Bemalen oder Anstreichen.

In dem Worte *imago* ist, wie gesagt, die Eigenschaft der Ähnlichkeit der Gesichtszüge der herrschende Begriff. Festus leitet das Wort selbst von *imitari* ab; so daß *imago* so viel wäre, als *imitago*.*) Beim Cicero werden *imago* und *simulacrum*, mit einander verbunden, als Eigenschaften einer sehr ähnlichen Statue gebraucht: Sic odium, quod in ipsum attulerant, id in ejus *imaginem* ac *simulacrum* profuderunt **)

Und wenn gleich die bisherigen Alterthumsforscher, die hier, wie nur gar zu oft, meistens einander ausschrieben, sich auf die eigentliche Verfertigungsart der Ahnenbilder nicht einließen, da sie dieselbe von den alten Schriftstellern mehr nur angedeutet, als ganz genau beschrieben fanden; so scheinen sie sich doch nicht immer eigentlich bossirte, oder aus freier Hand nachgebildete, sondern mehr abgeformte und gegossene Wachsfiguren dabei gedacht zu haben. Lipsius z. B. sagt darüber: Hae imagines non aliud fuerunt, quam *expressa corporis effigies* humerorum tenus, e cera. — *Plinius* ait diserte, *vultus*. *Cicero* in Bruto, cui ab hac observatione lux: *Ex quo, tanquam ex*

*) Vergl. *Porphyr.* ad *Horat.* Carm. I. 12. 4. *Vossii* Etymol. v. *imitor*.

**) Or. in *L. Pison.* c. 38.

ore imago, exprimatur. Und Guichard, der die so oft erwähnte Stelle des Plinius S. 65. übersetzt und umschreibt, giebt die Worte: expressi cera vultus, durch: les visages *tirés au vif en cire.* Wirklich scheint auch das vom Plinius, Cicero und mehreren gebrauchte Wort *exprimere* der eigentliche Ausdruck von Abformen gewesen zu seyn.

Nur ist noch die Frage, ob die Römer diese Verfahrungsart wirklich gekannt, und sie so, wie in neueren Zeiten geschieht, angewandt haben? Daß dies allerdings der Fall gewesen sey, erhellt aus folgender Stelle beim Plinius,*) worin er dies Verfahren der Kunst nicht nur deutlich genug beschreibt, sondern sogar den angeblichen Urheber derselben namhaft macht: Hominis autem imaginem gypso *e facie ipsa* primus omnium *expressit ceraque* in eam formam gypsi *infusa* emendare instituit Lysistratus Sicyonius, frater Lysippi, de quo diximus. Hic et *similitudinem* reddere instituit: ante eum quam pulcherrimas facere studebant. Idem et de signis effigiem *exprimere* invenit. Nimmt man in dieser Stelle die Leseart an: *ceramque* in eam formam gypsi *infusam* emendare instituit; so würde sie zum Beweise dienen, daß die Alten dem zu dieser Absicht gebrauchten Wachse durch irgend einen Zusatz größere

---

*) H. N. L. XXXV. c. 12.

Festigkeit und Dauer zu geben verstanden hätten, wie Lessing oben vermuthete.

Wie man mit der Zubereitung des Wachses, auch zu diesem Gebrauche, und beim Gießen selbst, verfuhr, sieht man aus folgender Beschreibung beim Columella:*) Expressae favorum reliquiae posteaquam diligenter aqua dulci perlutae sunt, in vas aeneum conjiciuntur, adjecta deinde aqua liquantur ignibus; quod ubi factum est, cera per stramenta vel juncos defusa colatur, atque iterum similiter de integro coquitur, et in quas quisque voluit formas, aqua prius adjecta, defunditur; eamque concretam facile est eximere, quoniam qui subest humor non patitur formis inhaerere.

Jetzt wird man es auch verstehen, warum Lessing die Ähnlichkeit der Gesichtszüge, die sich auf diese Weise am vollkommensten erhalten ließ, eine Eigenschaft nennt, die sich vorzüglich an dem Wachse, weit weniger an dem Erze, und an dem Mormor ganz und gar nicht findet. Denn im Marmor konnte man die Gesichtszüge nur aus freier Hand nachbilden; das Erz aber ließ sich zwar wohl, wie das Wachs, in eine von dem Gesicht abgenommene Form gießen; der höhere Grad der Ähnlichkeit aber, welchen die Nachhülfe der Farben den Wachsbildern

---

*) L. IX. c. 16.

gab, ließ sich in denen aus Bronze gegossenen nicht erhalten.

Ob übrigens die alten Römer diese Wachsgüsse und die Formen derselben schon bei ihrem Leben, oder erst nach ihrem Tode verfertigen ließen, darüber finde ich in allen dahin gehörigen mir bekannten Stellen keine Nachricht. Eher aber scheint es mir glaublich zu seyn, daß es schon bei ihrem Leben geschehen, und sogleich nach Erlangung des Rechts zu einem solchen Bilde geschehen sey, wenn sie gleich dies Bild wohl erst nach ihrem Tode in dem Vorsaal aufstellen, und es auch bei ihrer eignen Leichenbestattung noch nicht mit vortragen ließen. Die Worte des Cicero: jus imaginis ad memoriam posteritatemque prodendae, scheinen eher eine eigne Veranstaltung und thätigen Gebrauch dieses Vorzuges, als Überlassung derselben für die Besorgung der überlebenden Nachkommen, anzudeuten.

Durch eine Stelle beim Herodian,*) deren Nachweisung ich der Freundschaft des Herrn Hofrath Heyne verdanke, scheint diese Voraussetzung noch mehr bestätigt zu werden. Und wenn es noch weitern Zeugnisses bedürfte, so würde schon diese Stelle allein hinlänglich beweisen, daß die römischen Ahnenbilder keine Gemälde, sondern solide, ins Runde geformte, Bilder waren. Die Rede ist dort von der Leichenfeierlichkeit und Apotheose des Kaisers Se-

*) Hist. L. IV. c. 2.

verus; und die letztere wird, nach der römischen Sitte, beschrieben. Unter andern sagt er: *) „Sie formen ein wächsernes Bild, welches dem Verstorbenen völlig ähnlich ist, und legen dasselbe auf ein sehr großes und erhabenes elfenbeinernes Ruhebett in dem Eingange des kaiserlichen Pallastes, mit goldgewirkten Kleidern umhängt. Dies Bild liegt da, in der Gestalt eines Kranken, und in völliger Todesbläſſe. Fast den ganzen Tag über sitzen zur Linken der Senat, und zur Rechten römische Matronen um dies Lager her.“ Zu der Leichenbestattung und Apotheose wird dann, nach sieben Tagen, dies Bild auf dem Ruhebette mit hingebracht.

---

*) *Κηρου πλασαμενοι εἰκονα παντα ὁμοιαν τῳ τετελευτηκοτι, ἐπι μεγιστης ἐλεφαντινης κλινης εἰς ὑψος ἀρθεισης προτιθεασιν ἐν τῃ των βασιλειων εἰσοδῳ, χρυσοϋφεις στρωμνας ὑποστρωννυντες. ἡ δ᾽ εἰκων ἐκεινη ἐν σχηματι νοσουντος προκειται ὠχριωσα. της δε κλινης ἑκατερωθεν καθεζονται ἐπι πλειστον της ἡμερας, ἐν μεν τῳ λαιῳ μερει πασα ἡ συγκλητος, μελαιναις ἐφεστρισι χρωμενοι, ἐν δε τῳ δεξιῳ γυναικες πασαι, ὁσαις ἀνδρων ἡ πατερων ἀξιωμα τιμης ἐνδοξου μεταδιδωσιν.*

XII.

Fragment über die Isische Tafel.

1.

Geschichte der Isischen Tafel.

Kircher in seinem Oedipus Aegyptiacus, T. III. p. 80. handelt im ersten Kapitel von dem Ursprunge und Namen dieser Tafel, und erzählt ihre Geschichte so:

Tabula dicitur *Isiaca*, quia Isiacae, hoc est, Aegyptiacae Theologiae summam continet; *Bembina* dicitur, eo quod Bembus Cardinalis summo Reipublicae literariae bono eam primus ab interitu vindicatam Orbi protulerit. Nam a fabro quodam ferrario, qui illam in Burboniana Urbis direptione (*a*) comparaverat, pretio non contemnendo redemtam, veluti admirandum quoddam veteris Sapientiae monumentum in Museo suo rebus omnibus ad literarum antiqui-

tatumque notitiam spectantibus instructissimo usque ad mortem conservavit: quo fatis functo (*b*) tandem Duci Mantuae cessit, in cujus Gazophylacio inter illustrium antiquitatum monumenta asseruata fuit, usque ad annum 1630, quo in miseranda Mantuae urbis direptione (*c*) ita evanuit, ut tametsi summo studio institum sit, ut sciretur, quid tandem de ea factum sit, in hunc usque diem nemini explorare licuerit. Tabula longitudinem habuit quinque palmarum, latitudinem quatuor. Tota aenea fuisse perhibetur, et figuris partim encausto, quod Smaltum vocant, partim argenteis lamellis, quibus figurarum ornamenta et habitus mire condecorabantur, affabre insertis, constitisse; quam et primus omnium caelator eximius *Aeneas Vicus* Parmensis, cura *Torquati Bembi* (*d*) ad prototypi magnitudinem, summo studio ac diligentia aeri incisam, *Ferdinando I.* Caesari dedicavit. Hanc eandem deinde deficientibus exemplaribus denuo incidendam dedit *Herwartius* Ducis Bauariae Cancellarius, quam et Theatro Hieroglyphicorum insertam euulgavit; ex quo nos omni, qua fieri potuit, diligentia eam in minorem proportionem traductam hic curioso Lectori exhibemus.

a) Kircher meint die Plünderung Roms von dem Kriegsheere Kaiser Karls V. im J. 1527. Der Connetable von Bourbon, welcher das kaiserliche Heer kommandirte, unternahm zwar die Be-

lagerung, ward aber während derselben bei dem Sturme durch eine Kugel verwundet, und starb, noch ehe die Stadt überging. In dem eigentlichen Verstande sollte man also nicht sagen: direptio Burboniana. Wer weiß ob dieser, wenn er am Leben geblieben wäre, alle die Grausamkeiten und Unordnungen verstattet hätte, welche der Prinz Wilhelm von Oranien, der dem Herzoge von Bourbon in dem Commando folgte, bei der Einnahme der Stadt erlaubte?

b) Im J. 1547.

c) Von den Völkern Kaiser Ferdinand II. — Vincent II. Herzog von Mantua und Montferrat, starb im J. 1629, und setzte den Herzog von Nevers, Karl von Gonzaga, zu seinem Erben ein, den aber der Kaiser mit dem Herzogthume zu belehnen sich weigerte.

d) Torquato Bembo war ein natürlicher Sohn des Kardinals.

Kircher sagt hier ausdrücklich, daß die Tafel bei der Plünderung von Mantua weggekommen, und seitdem nirgends wiedergefunden worden. Dieses sagen auch andere, und vermuthen, daß sie vielleicht von einem Unwissenden, dem das Silber, womit sie ausgeziert gewesen, das Kostbarste daran geschienen, zerschlagen sey. *)

---

*) S. Diction. de *Chaufepié*, art. *Pignorius*, n. *A*.

Gleichwohl finde ich bei Herrn Winkelmann,*) daß sie sich gegenwärtig in dem Museum des Königs von Sardinien zu Turin befinde. Aber er bekennt, daß er sie nicht selbst gesehen habe.

Es muß aber doch wohl seine Richtigkeit haben, daß diese Tafel annoch vorhanden ist; und zwar hat unser Wagenseil, in seinem Buche von Erziehung eines Prinzen, der vor allem Studiren einen Abscheu hat (Leipz. 1705. 4.) S. 226., die erste Nachricht wieder davon gegeben. Hiervon heißt es in den Actis Eruditor. a. 1706. S. 121: Sunt digna etiam lectu, quae de fatis Mensae Isiacae, inclyti illius *Κειμηλιου*, disserit, utque ea ex direptione Romae in manus fabri cujusdam ferrarii, inde ad P. Bembum Cardinalem pervenerit, tandem in gazophylacio Mantuani Ducis ad annum 1630 fuerit adservata. Etsi vero in illius urbis depraedatione evanuisse eam *Kircherus* testetur, bonum tamen nuntium statim annectit, quod nimirum Augustae Taurinorum illa jam habeatur, inter ferramenta et rejectanea in obscuro loco reperta forte, et ab Archiatro viduae Ducis Victoris Amadei Christinae, et ipso thesaurum hunc pro merito non aestimante, sibi ostensa; ut adeo, ubi conspici nunc possit, hoc indicio *Wagenseilii* nostri constet.

*) Geschichte der Kunst, S. 45. 58.

2.

Von dem Alter dieser Tafel.

Kircher fährt am angeführten Orte fort: Quod dum facimus, non parva difficultas exoritur, an a veteribus Romanis, an ab Aegyptiis, monumentum hoc, inter cetera sane celeberrimum, confectum fuerit. Non desunt, qui Tabulam hanc a Romanis concinnatam sentiant, alii ex Aegypto, una cum aliis rerum Aegyptiarum monumentis, quibus unice Romani inhiabant, allatam, et in Isidis templo positam asserunt. Atque hi verius conjecturare mihi videntur. Certe tabulam in Aegypto a veteribus Hieromantis concinnatam, ipsarum figurarum ratio, et mystica compositio, quin et artificium stylusque pingendi, quae Aegyptiacum ingenium prorsus sapiunt, sat superque demonstrant; minime vero a Romanis, quorum proprium erat, nunquam Aegyptiacum simulacrum adeo purum effingere, quin semper nonnihil ex Latia Theosophia depromptum affingerent; quemadmodum passim toto hoc opere demonstratum fuit. Cum itaque Tabula haec praesens pure hieroglyphica sit, nec quicquam ex ceterarum gentium literatura aut sculptura picturave admistum habeat; irrefragabiliter concluditur, illam ab Aegyptiis, et in Aegypto, et, quod amplius est, ante Cambysis in Aegyptum factam

irruptionem, eo videlicet tempore, quo maxime hieroglyphicae literae in Aegypto florebant, confectam esse. Accedit, quod ea confici non potuerit, nisi ab ipsis Hierogrammatistis, quorum officium erat, hieroglyphicas inscriptiones disponere, dispositas obeliscis, saxis, valvis, mensis templorum, incidendas tradere; quae quidem characterum notitia, cum jam veterum Romanorum temporibus defecerit, certum est, hanc a Romanis perfici nulla ratione potuisse; a priscis itaque Aegyptiis confecta fuit.

3.

Von ihren Auslegern.

1. Der erste, der sich an eine Auslegung dieser Tafel gewagt hat, ist Laurentius Pignorius. Seine Schrift kam unter dem Titel: Vetustissimae Tabulae aeneae, sacris Aegyptiorum simulacris caelatae accurata Explicatio, zu Venedig, bei Rampazetti im Jahre 1605 (nicht 1600, wie Tomasini in dem Leben des Pignorius vorgiebt), in Quart heraus. Einige Jahre darauf, 1608, wurde sie in dem nämlichen Format zu Frankfurt, unter der Aufschrift: *Laurentii Pignorii* Characteres Aegyptii; hoc est, Sacrorum, quibus Aegyptii utuntur, simulacrorum Delineatio et Explicatio, cum ejusdem Auctuario, cum figuris aeneis, per

Fratres *de Bry* incisis, nachgedruckt. Die letzte und beste Ausgabe aber ist die, welche der Buchhändler zu Amsterdam, Andreas Frisius, mit verschiedenen Vermehrungen, die aus dem Titel erhellen, besorgte: *Laurentii Pignorii* Mensa Isiaca, qua Sacrorum apud Aegyptios ratio et simulacra, subjectis tabulis aeneis exhibentur et explicantur. Accessit ejusdem Auctoris de magna Deûm Matre Discursus, et sigillarum, gemmarum, amuletorum aliquot Figurae, et earundem ex *Kirchero Chifletioque* interpretatio. Nec non *Jacobi Philippi Thomasini* manus aenea, et de vita rebusque *Pignorii* Dissertatio. Amstelodami, 1669. 4. Indeß ist in dieser Ausgabe des Verfassers Zueignungsschrift an den Kardinal Baronius weggeblieben; welches nicht hätte geschehen sollen, obschon der ganze Brief nichts als ein Compliment ist. Die ganze Schrift ist an den berühmten Markus Welser gerichtet, der ihn zu dieser Arbeit ermunterte.

Beiläufig hatten schon vor dem Pignorius verschiedene Gelehrte dieser Isischen Tafel gedacht, und über Einiges derselben ihre Meinung geäußert; als:

a) *Goropius*, Hieroglyphicor. L. VII. (cf. *Pignorii* Expl. p. 9. 14.)

b) *Herwartius*, dessen Kircher gedenkt.

c) *Melchior Guilandinus*, in Comment. de *Papyro*, qui censebat, sagt Pignorius, S. 14., hanc tabulam vix aliud, quam Aegyptiorum

leges, pandere. Hujus sententiae id columen fuit, quod leges in aes inciderentur. Ego ad eruditum lectorem provoco, an quicquid in aeneas tabulas incisum est, id continuo lex sit.

Wie Bembo zu dieser Tafel gekommen sey, ist dem Pignorius nicht so ausgemacht, als dem Kircher. Er sagt S. 12: Ex Roma incidit in manus magni viri *Petri Bembi* Cardinalis, seu ex *Pauli III.* Pontificis maximi munere, seu, quod aliis placet, ex Orci faucibus, e manibus videlicet fabri ferrarii, qui illam in Burboniana urbis direptione comparaverat, pretio extorta. Auch seine Beschreibung ist etwas umständlicher: Nunc in pretiosa pinacotheca Serenissimi Ducis Mantuae inter illustrium pictorum monumenta adservatur. Area tota est ejusdem latitudinis cum impresso typo, quam Aeneas Vicus, industrius ille sculptor, vericulo ita assecutus est, ut non tam simile ovum ovo sit. Archetypa nigro velut encausto, quod atramento sculptor expressit, et tenuibus argenti bracteis passim obducitur et supervestitur.

Der Kupferstich des Äneas Vicus selbst ist bei dem Werke des Pignorius nicht befindlich. Frisius aber hat ihn zu seiner Ausgabe nachstechen lassen und hinzugefügt; und zwar nach der wahren Größe; anstatt daß er beim Kircher nur nach der verjüngten Größe vorkommt, in welche ihn Herwart bringen lassen.

Von dem Gebrauche der Tafel sagt er S. 13. Fuit tabula haec, nisi mea me fallit sententia, sacra Romae templi alicujus mensa, quae ex Macrobio et Festo arae et pulvinaris loco erat, in qua epulae, stipes et libationes reponebantur, et sacella praeterea deorum. Fuerunt hae mensae quandoque aureae vel argenteae; et quidem inscriptae apud Graecos, ut notant Aristotelès et Val. Maximus. Solemnes mensas vocat Cicero. Über ihr Alter erklärt er sich ausdrücklich nicht; er scheint sie aber doch nur aus denen Zeiten zu halten, da der Isische Gottesdienst in Rom eingeführt worden, welches vor den Zeiten des Augustus nicht geschehen war.

In seinen Auslegungen selbst hat er sich aller Muthmaßungen enthalten; und, ohne zu bestimmen, was die Tafel überhaupt anzeigen solle, geht er bloß eine Figur nach der andern durch, und bringt das bei, was er in den alten Schriftstellern zur Erklärung einer jeden dienliches gefunden hatte.

2. Kircher ist weit kühner; und nachdem er der Tafel ein so hohes Alter beigelegt hat, als wir oben gesehen, glaubt er, nicht weniger, als die ganze Theosophie der alten Ägypter darin zu finden; wovon man an dem angezogenen Orte von S. 80—160 die weitläuftige Ausführung nachsehen kann.

3. Montfaucon's Bemerkungen und Vermuthungen über diese Tafel findet man in seiner Antiquité expliquée, Vol. I. P. I. L. II. Ch. 5.

4. Schuckford handelt davon in seiner Histoire du monde sacrée et profane, T. II. p. 304. in der französischen Übersetz. Leyde 1738. 4.

5. Warburton (Essai sur les Hierogl. p. 294.) hält sie für eine Arbeit, die zu Rom gemacht worden. „Dieses Vorgeben aber," sagt Winkelmann,*) „scheint keinen Grund zu haben, und ist nur zum Behuf seiner Meinung angenommen. Ich habe die Tafel selbst nicht untersuchen können; die Hieroglyphen aber, die sich an keinen von den Römern nachgemachten Werken finden, geben einen Grund zur Behauptung des Alterthums derselben, und zur Widerlegung jener Meinung."

Die Tafel selbst ist ein Parallelogramm, in drei Felder vertheilt, wovon das mittlere das höhere ist. Die Figuren, die viel Einförmiges haben, und wovon die meisten mehr als Einmal, auch wohl vollkommen in der nämlichen Stellung und mit den nämlichen Attributen vorkommen, stehen alle neben einander, mit kleinen Figuren und Hieroglyphen untermengt. Dergleichen kleinere Figuren und Hieroglyphen füllen auch einen ungefähr zwei Finger breiten Rand, welcher auf allen vier Seiten umherläuft; wie denn auch mit einem keinern, aus Hieroglyphen bestehenden, Rande das mittelste Feld eingefaßt, und zweimal durchschnitten ist.

Von der Arbeit selbst urtheilt Pignorius,

*) S. 59.

S. 13. Artificem tabula non valde doctum sapit, Aegyptium videlicet, factumve ad Aegyptiorum normam, quorum studium in id magis incumbebat, ut picturas miras exprimerent, quam ut venustatem affectarent.

4.

Einige Merkwürdigkeiten dieser Tafel.

1. Keine einzige von allen darauf vorkommenden Figuren hat einen Bart; auch nicht einmal Thmuis, der dem Mendes, dem Pan der Ägypter, heilige Bock. Nur die zwei Sphinxe, welche auf jeder Seite dieses Bockes, in der untersten Einfassung, stehen, haben einen. Fig. 35. 37., nach dem Pignorius; nach dem Kircher, 46 und 50. Dergleichen waren es ohne Zweifel, welche die alten Androsphinxe nannten. Doch haben auch andere Sphinxe auf dieser Tafel, als in der obersten Einfassung beim Kircher Fig. 9, in der untersten Fig. 39, etwas von dem Kinn herabhängen, welches einem Barte nicht unähnlich sieht. Dieses haben auch Fig. 2, in der Einfassung, der Habicht mit dem Kopfe des Horus, welches Pignorius für den Schweif einer Schlange hält; S. 60: e cujus mento dependet serpentis cauda, nisi ego male conjicio, acumine videlicet in mentum infixo. — Und sogar die kauernde Figur mit dem halben Monde auf dem

Kopfe, auf dem Schiffe des Anubis, in der Einfassung Fig. 14, welche Pignorius für eine Isis hält; ja auch der Horus im dritten Felde beim Pignorius, KK, und in dem zweiten Felde, Fig. Y, welches nach dem Pignorius gleichfalls Horus oder Orus ist.

2. Die Gesichter aller, sowohl menschlichen als thierischen Figuren, die größeren in den drei Feldern sowohl, als die kleineren in der Einfassung, sind alle im vollkommenen Profil; außer dem Brustbilde in dem mittelsten Felde, Fig. M. beim Kircher, welche dieser zu seiner Trias Azonia Hecatina rechnet, und also eben sowohl für eine Gottheit annimmt, als die anderen völligen Figuren. Aber eben, daß es nur ein Brustbild ist, läßt mich vermuthen, daß es auch weiter nichts, als eine Verzierung vorstellen soll, dergleichen sich in dem Laubwerke, welches die inneren Felder von der Einfassung haben, mehrere befinden. Eben dieses Brustbild ruht auf den zwei Säulen an dem Thore der Isis mitten in dieser Tafel; und die Vergleichung zeigt, daß die Fig. M, welche Kircher für eine Hecate Eclystica (S. 101.) hält, weiter nichts, als eine solche Säule ist.

3. Alle menschliche Figuren sind barfuß, außer die zwei, welche in der mittelsten Reihe oben um den Apis, sowohl rechter, als linker Hand, stehen, und Priester desselben zu seyn scheinen. Bei diesen laufen über der Hacke, nach dem platten Fuße zu, Riemen, welche nichts anders, als eine Art von

Schuhe bedeuten können. Winkelmann muß sie nicht bemerkt haben, weil er sonst (Gesch. d. K. S. 52.) nicht sagen könnte: „Schuhe und Sohlen hat keine einzige ägyptische Figur."

4. Das Sistrum ist nicht allein in der Einfassung der Tafel, Fig. 1. beim Kircher, wie Herr Winkelmann sagt (Gesch. d. K. S. 46.), sondern auch in dem dritten Felde der Tafel selbst, bei der Figur d. nach dem Kircher.

5. Zwischen der Einfassung und den drei Feldern läuft auf allen vier Seiten noch ein Rand mit groteskem Laubwerk. Und dieses Laubwerk ist es, welches mir das Alter der Tafel sehr verdächtig macht; indem dergleichen, nach dem Zeugnisse des Vitruvius, L. VII. c. 5. erst zu seiner Zeit aufgekommen ist. In dieses Laubwerk sind Menschenköpfe mit eingeflochten.

Zusätze von Eschenburg.

Ohne das zu wiederholen, was ich schon in meinem Zusatze zu Lessing's Kollektaneen, bei dem Artikel Isische Tafel, angemerkt habe, will ich mich hier nur auf einige weitere Erörterungen desjenigen einschränken, was in den hier mitgetheilten Materialien zu der von Lessing projectirten eigenen Abhandlung über dies Denkmal des Alterthums vor=

kommt; und dann noch ein Paar Worte über die neueren Bemühungen, sie zu erläutern, hinzufügen. Hierbei werde ich der von Lessing gewählten Ordnung nachgehen.

1.

Wagenseil scheint wirklich der erste gewesen zu seyn, der von der jetzt noch Statt habenden Existenz und Aufbewahrung dieser Tafel, die schon bezweifelt wurde, Nachweisung ertheilte. In seinem oben angeführten, und, der seltsamen Einkleidung ungeachtet, immer noch lesenswürdigen Buche, *) sagt er darüber folgendes:

„Prinz, ich will Euch ein sich hieher schickendes Beispiel erzählen, und auch ein anderes gar fürlegen. Merket, wie es mit der in der ganzen gelehrten Welt so hoch geschätzten MENSA ISIACA hergegangen." Nun erzählt er die Geschichte dieser Tafel eben so, wie Kircher in der oben angeführten Stelle, und führt dieses und anderer Gelehrten Meinung über den Inhalt derselben an. Dann fährt er fort: „Prinz, bonum factum! die ganze Respublica literaria ist mir ein gutes Botenbrod schuldig; denn ich habe derselben die gute Zeitung zu bringen, wie es mit der Mensa Isiaca beschaffen, und wo sie für jetzo anzutreffen. Nachdem Mantua

*) Von Erziehung eines jungen Prinzen, der vor allem Studiren einen Abscheu hat; Leipz. 1705. 4. S. 226 ff.

von dem Kaiserlichen General Colalto a. 1630. erobert und von den Soldaten ausgeplündert worden, ist sie, Gott weiß auf was Weise, nach Turin in Piemont, die Residenzstadt S. K. H. von Savoyen, unter der Regierung Herzogs Viktoris Amadei, gekommen. Allda, weil sich Niemand fand, der da wußte, was sie auf sich hätte, und was damit anzufangen, ist solche in die Kammer des Schlosses, in welche man das alte Gerümpel und Eisenwerk hinein wirft, geschmissen worden. Woselbst, als sie lange Jahr gelegen, ist deren endlich des Viktoris Amadei nachgelassenen Wittbe Christinä, des großen Königs Henrici IV. aus Frankreich Tochter Leibmedikus, mein guter Freund, ohngefähr ansichtig worden. Welcher sich über sie erbarmet, und solche in eine Kammer des obern Stockwerks des Pallasts bringen lassen. Allda hat er sie mir gezeiget; und ist selbige mit hellglänzendem Metall, mit von Silber und Gold eingelegten Figuren, ganz unversehret, so herrlich und schön anzusehen, als wenn sie erst neu wäre verfertiget worden. Es ist diese große Sache bishero noch unbekannt geblieben, indem auch der, so sie gefunden, selbst nicht viel daraus gemacht, und ein etwas schlechtes Urtheil davon geführet, dem ich eine mehrere Erklärung gethan."

Hier war es jedoch nicht zuerst, wo Wagenseil seine erhaltene Kenntniß von dem Daseyn dieser Tafel mittheilte. Schon in seiner bekannten Be=

schreibung der Stadt Nürnberg,*) die acht Jahr früher herauskam, gedenkt er S. 83. gelegentlich dieses alten Denkmals, und eines darüber an den berühmten Gisbert Cuper von ihm geschriebenen Briefes, und setzt hinzu: Ceterum, pergebam ego, habere me nihilo secius, quod de Mensa Isiaca, illi sine dubio aliisque ignoratum, moneam probe. — — Affero igitur ad te, flos Virorum, *Cupere*, nuntium, cujus maxime Te participem fieri velle opinor. Bonum factum! Ante hos triginta, et quod excedit, annos, tabulam Augustae Taurinorum Archiater Sabaudiae Ducis, cujus nomen memoriam meam fugit, sed qui tamen ipse rem mihi narravit, inter vetera ferramenta reperit rursus, et

Jaces indigna, quanta res, dixit, loco! Translata illico est, a sordibus, quibus obsita erat, repurgata, in ducale palatium. In hoc servatur; in hoc, quoad collibitum erat, eam contemplandi potestas mihi concessa fuit. Quantum recordor, nec, quod *Kircherus* prodidit, *tota aenea* est; nec *figuris, partim encausto, quod Smaltum vocant, partim argenteis lamellis, quibus figurarum ornamenta et habitus mire condecorabantur, affabre insertis*, constat. Chalybea mihi videbatur; figurae omnes incisae sunt,

*) De S. R. I. Libera Civitate Norimbergensi Commentatio, Altdorf 1697. 4.

earumque crenas aurum opplet, citra encaustum, citra argenti lamellas.

Ins Ausland kamen nun wohl diese Wagenseilschen Nachrichten nicht. Zu verwundern ist's aber doch, daß nicht auch reisende Ausländer die Erhaltung dieses Denkmals und dessen Aufenthalt früher entdeckten und bekannt machten, und daß selbst Montfaucon und Banier es noch für verloren hielten. Montfaucon wurde zwar vor der gänzlichen Vollendung seines bekannten großen Werks eines Bessern belehrt; denn in dem am Schluß des fünften Bandes befindlichen allgemeinen Register setzt er in dem Artikel *Table Isiaque* hinzu: On dit qu'on la voit encore à Turin, mais fort gatée. Und Keyßler*) erklärt die Ursache, warum sich die Kenntniß dieses Umstandes so selten und langsam verbreitete, aus der Schwierigkeit, diese im Archiv aufbewahrte Tafel zu sehen, wozu es einer besondern schriftlichen Erlaubniß des Königs bedürfe. Auch setzt er hinzu, daß diese Tafel nach der Plünderung der Stadt Mantua in die Hände des Kardinals Pava gekommen, und von diesem dem damaligen Herzoge von Savoyen geschenkt sey.

Die Berichtigung, welche Wagenseil in Ansehung der Materie dieser Tafel der Angabe Kircher's zu geben nöthig fand, möchte wohl nicht

---

*) Neueste Reise, B. I. S. 265. der ältern Quartausgabe.

ganz gegründet seyn.*) Der Graf Caylus**) hatte von dem französischen Gesandten am Turiner Hofe, dem Chevalier Chauvelin, eine sehr genaue Beschreibung dieses Denkmals erhalten; und dieser zufolge besteht die Tafel aus rothem Kupfer, dessen Grund kastanienbraun geworden und von ungleicher Farbe ist. Die Parthien, welche in den Kupferstichen schwarz sind, haben im Original eine Art von schwärzlichem Firniß. Die Figuren sind ziemlich flach eingegraben, keine völlige Linie tief; sie sind dunkler von Farbe, als das Feld; und ihre meisten Umrisse sind mit eingelegtem Silberdrath gezogen. Andere sind bloß schraffirt. Die Fußgestelle, worauf die Figuren sitzen oder stehen, und die Äneas Vicus weiß gelassen hat, sind herausgerissen; sie waren von Silber, und künstlich verarbeitet, wie man an einigen noch sieht. Die eingelegte Arbeit ist sehr geschickt gemacht, ohne daß man die Fugen gewahr wird.

Graf Caylus macht noch über die gewöhnliche Benennung *Mensa Isiaca*, welche Kircher und Pignorius diesem Denkmale gaben, die gegrün-

---

*) Keyßler nennt sie gleichfalls eine Kupfertafel, auf welcher viele ägyptische Götzenbilder und Hieroglyphen mit Silber, und einem blauen, vielleicht vermischten Metall, das als angelaufener Stahl aussieht, eingelegt sind.

**) Recueil d'Antiquités, T. VII. p. 34.

dete Anmerkung, daß man sie lieber schlechthin *Tabula* oder Tafel nennen sollte; da jenes Wort überhaupt einen Körper aus irgend einer Materie bedeutet, dessen Umfang und Fläche größer, als seine Dicke, ist. Auch erinnert er, daß sich aus den Charakteren, die auf dieser Tafel, außer den eigentlichen Hieroglyphen, vorkommen, die Beschaffenheit der ägyptischen Schriftzüge besser bestimmen lasse. Dergleichen Züge finden sich nämlich in sieben kleinen länglichen Einfassungen der ersten und dritten Abtheilung; und sie enthalten vermuthlich gewisse Lehrsprüche oder Formeln, die von bestimmterem Inhalte zu seyn scheinen, als die den Figuren beigefügten, und vermuthlich zu deren Deutung dienenden Charaktere. Sowohl die eingefaßten, als die freistehenden, gehen senkrecht herab; ein neuer Beweis von der zwiefachen Richtung, deren sich die Ägypter, den Umständen nach, zu ihrer geweihten Buchstabenschrift bedienten; wie das nicht nur aus ihren Obelisken und vielen anderen Denkmälern erhellt, sondern auch aus dem um die größere Abtheilung dieser Tafel umherlaufenden Rande, woraus man sieht, daß dergleichen Schriftzüge in dem nämlichen Zeitalter auch horizontal, und bald von der Linken zur Rechten, bald umgekehrt, neben einander gestellt wurden. Herodot sagt zwar ausdrücklich, daß die Ägypter von der Rechten zur Linken schrieben; vielleicht aber war das nur bei der gemeinen Schrift, und nicht bei der hieroglyphischen,

gebräuchlich. Diese letztere läßt sich jedoch nicht anders beurtheilen, als wenn man diese Züge wie Zeichnungen betrachtet, und folglich die Vertheilung der Gegenstände und das Verfahren der Hand, in Rücksicht auf ihre Darstellung, in Erwägung zieht.

2.

Nach dem Urtheile eben dieses scharfsinnigen Alterthumsforschers scheint das Alter der Isischen Tafel bei den Ägyptern nicht sehr hoch hinaufzugehen. Die Trennung der Beine und der Abstand der Arme von dem Körper der Figuren, und folglich ihre größere Bewegung und Thätigkeit, dünken ihm hiervon ein Beweis zu seyn. Es ist daher diese Tafel wahrscheinlich ein Denkmal der spätern Zeit, welches aber das Andenken der älteren Gebräuche aufbehält, denen die Ägypter, wie bekannt, immer sehr getreu blieben.

Sie macht indeß der Kunst dieser Nation Ehre; denn man bemerkt darin ein Detail der Verzierungen, und eine zu absichtvolle Symmetrie, als daß diese nicht die Folge eines Scharfsinns und Nachdenkens seyn sollten, die schon lange vor der Verfertigung dieses Denkmals bei den Ägyptern herrschend waren.

Er glaubt ferner, daß diese Tafel, die wohl unstreitig in Ägypten selbst verfertigt wurde, zu der Zeit nach Italien gekommen sey, als die Römer den ägyptischen Gottesdienst unter sich aufnahmen, folglich gegen das Ende der Republik. Wahrschein-

lich hatte diese Überbringung die Absicht, die Religionsgebräuche, die man einführen wollte, desto bestimmter zu machen, und ihre Abänderung zu verhüten.

3.

Von den Auslegern dieser Tafel habe ich in den Zusätzen zu den Kollektaneen schon mehrere, als die hier von Lessing angeführten, genannt. Zu den älteren gehört noch Olaus Rudbeck,*) der in diesem alten Denkmal einen runischen Kalender zu finden glaubte, und in den Figuren desselben die ältesten Schriftzüge der Lappen und anderer Völker des äußersten Nordens sah. Die viele Gelehrsamkeit, welche er zur Bestätigung dieser Meinung anbrachte, scheint doch fast eben so sehr verschwendet zu seyn, als die, wodurch Herwart von Hohenburg**) die seinige, daß die Tafel einen Seekompaß vorstelle, zu unterstützen suchte; und die, womit Michael Maier***) seine Grille, daß der Sinn durchaus chemisch sey, zu erweisen bemüht war. Die Idee von einem Festkalender ist indeß von mehreren Gelehrten angenommen und weiter verfolgt worden; unter an=

*) Atlantica, P. II. c. XI.

**) Thes. Hieroglyphicor. s. Admiranda ethnicae theologiae Mysteria. Monachii 1626. 4.

***) Arcana arcanissima, h. e. Hieroglyphica Aegyptio-Graeca. Oppenh. 1651. 4.

dern von Fabricius,*) und am neuesten von Court de Gebelin.**)

Alle Deutungen möchten indeß wohl vergeblich, wenigstens auf keine Gewißheit hinzuführen seyn: und Pignorius wählte unstreitig den sichereren Weg, wenn er sich nicht auf Deutung des Ganzen, sondern nur auf wahrscheinliche Erklärung der einzelnen Figuren einließ. Auf ähnliche Weise verfuhr auch der Graf Caylus, der überhaupt dieses Denkmal mehr nur von Seiten der Kunst betrachtet, und gleich zu Anfange seiner schätzbaren Abhandlung erinnert,***) daß nichts so schwer zu erklären sey, als ein aus solch einer Menge von Figuren zusammengesetztes ägyptisches Monument; und daß alle darüber mögliche Muthmaßungen desto weniger befriedigend ausfallen müssen, weil die griechischen Schriftsteller, unsere einzigen Wegweiser in dem Labyrinth ägyptischer Alterthümer, unter einander selbst nicht einig, und nicht selten mit den noch vorhandenen Denkmälern im Wi-

*) Menologium, s. Libellus de Mensibus. Hamb. 1712. 8. p. 24.

**) Le Monde primitif, analysé et comparé avec le Monde moderne. Par. 1773. 9. Voll. 4.

***) Ich habe mich bei dieser Abhandlung etwas länger verweilen zu dürfen geglaubt, weil sie, so viel ich weiß, in den vier ersten Bänden der, wie es scheint, ins Stecken gerathenen, deutschen Übersetzung dieser Sammlung noch nicht enthalten, und das Original in wenig Händen ist.

derspruch sind. Die Isische Tafel giebt davon mehr als Ein Beispiel. Außerdem kann man die ägyptischen Kunstwerke mit eben dem Auge ansehen, womit Marsham die ägyptische Religion ansieht, von der er sagt: immensa res est Aegyptiorum religio, seu cultus vetustatem spectemus, seu varietatem. Und so sinnreich und gelehrt auch die bisher gegebenen Erklärungen der Isischen Tafel sind; so sind doch dadurch immer nur noch wenig Schwierigkeiten gehoben. Denn die gewöhnlichen Systeme sind mehr für ihre Erfinder schmeichelhaft, als für ihre Leser lehrreich. Bloße Beschreibungen sind freilich minder blendend, als Systeme; sie dienen aber doch wenigstens dazu, die Aufmerksamkeit desjenigen, der die Antike studiren will, gehörig zu richten, und ihm Mittel an die Hand zu geben, die einzelnen Umstände mit einander zu vergleichen, und weiter zu gehen, als derjenige, der die Beschreibung gab.

Die Hauptabsicht, welche der Graf Caylus dieser Tafel beilegt, den ägyptischen Götterdienst mehr festzusetzen und zu erhalten, scheint ihm durch die Untersuchung der Figuren bestätigt zu werden, die sich auf ihrem Rande befinden. Man bemerkt in denselben verschiedene gottesdienstliche Verehrungen, welche Thieren geleistet wurden, die nach unseren Begriffen auf die seltsamste Weise zusammengestellt sind. Auch findet man die größeren sowohl, als die kleineren ägyptischen Gottheiten fast alle auf dieser Tafel vorgestellt, so viel sich davon urtheilen läßt,

da die einzelnen Theile der ägyptischen Theologie so gar unzulänglich bekannt sind. Und ob man gleich mit vieler Wahrscheinlichkeit annehmen kann, daß dies Denkmal nicht von dem höchsten Alterthum ist; so ist doch die große Einfachheit des Ausdrucks immer noch auffallend genug. Diese Einfachheit verdient einige Bemerkungen; um so mehr, da sie mir mit Fleiß angewandt und beibehalten zu seyn scheint.

Es gehörte viel Zeit dazu, ehe man in der Kunst zu einer überall anerkannten Composition gelangte; und es ist sehr begreiflich, daß die ersten Compositionen dieser Art anstößig seyn, und lange schon da seyn mußten, ehe man sie unter die Religionsgebräuche aufnahm. Man wird also leicht zugeben, daß die Ägypter, welche von der Malerei und Bildhauerei keinen andern, als gottesdienstlichen, Gebrauch machten, lange Zeit hindurch sich nicht von der einfachen Darstellung einer Figur entfernt haben, die zugleich zum Beispiel und zur Anbetung diente. Denn die einzeln stehenden Figuren zeigen alles deutlich, ihr Ausdruck ist ohne Verwirrung, und es lassen sich ganz bestimmt ihre Attribute sowohl, als der Anlaß ihrer Thätigkeit, unterscheiden. Dieser Idee zufolge, war eine einzelne Figur lange Zeit hinreichend, um die Menge derer zu bezeichnen, die sich versammelten, entweder, um ihre Opfer darzubringen, oder um den Feierlichkeiten beizuwohnen, zu Wachen der Gottheit zu dienen, oder ihr Gefolge zu vermehren. Eben dieser Grundsatz der Simplicität bewog auch die

Ägypter, die Figuren ihrer halberhobenen Arbeiten, oder vielmehr ihrer eingegrabenen Kunstwerke, allemal im Profil zu zeichnen, und nie von vorne, noch in Dreiviertel des Körpers. Der Gebrauch des Profils, den sie beständig beibehielten, hatte in eben dieser Einfachheit seinen Grund; ich sage, sie behielten ihn bei; denn unstreitig ging er in der Erfindung voran. Außerdem würden die Körper aus allen anderen Gesichtspunkten nicht nur zu viel Studium, zu viel Feinheit und Sorgfalt für eingegrabenes Bildwerk erfordert haben, sondern die Schwierigkeit, ihre Handlungen zu bezeichnen, wäre auch weit größer gewesen. Man muß indeß gestehen, daß die Köpfe, die Füße und Hände in den ägyptischen Kunstwerken sehr wenig Andeutung der Züge, der Handlung und Mannigfaltigkeit haben; ungeachtet der Leichtigkeit, welche das Profil ihrer Ausführung verschafft, und der Gewohnheit, die man in Ägypten hatte, den Körper aus diesem Gesichtspunkte darzustellen.

Bei dem allen muß man doch auch gestehen, daß man, ungeachtet des Mangels an Schönheit der Zeichnung, dennoch den Ägyptern nicht, wie so manchen anderen kunstverständigen Völkern, irgend einen Fehler in den allgemeinen Verhältnissen vorwerfen könne. Die Ägypter haben freilich kein Gefühl, kein Studium in der Wahl der Natur; aber die gemeinen Verhältnisse beobachten sie allemal genau, und beleidigen nie das Auge, weder durch eine übertriebene Schlankheit, noch durch ein allzukurzes und schwerfälliges Verhält-

niß; und eben diese Genauigkeit beobachteten sie auch in Ansehung der Ausmessungen der Breite. Freilich haben sie, den Horus als Kind allein ausgenommen, immer das völlig erwachsene Alter zur Vorstellung beider Geschlechter gewählt. Diese Gründe, verbunden mit denen Bemerkungen, zu welchen mir eine wiederholte Untersuchung dieser Gegenstände Gelegenheit gegeben hat, überreden mich, daß die Darstellung der ägyptischen Denkmäler in dem Gesichtspunkte malerischer Zusammenstellung und Anordnung, sie angenehmer für das Auge, und interessanter für die Aufsuchung, machen würde. Denn man sammelt und betrachtet das mit größerm Vergnügen und Wohlgefallen, wovon man weiß, daß man es wenigstens von Einer Seite kennt; und dieser Wachsthum der Untersuchungen muß der Literatur manches neue Licht geben.

Mit Recht rügt der Graf Caylus in der Folge noch die bei neueren Alterthumsforschern nur allzu herrschende Meinung, daß man bei der Deutung ägyptischer Denkmäler beständig in Einem Gleise bleiben, und alle ägyptische Figuren als Vorstellungen der Isis oder des Osiris ansehen müsse. Dies Vorurtheil kann nur gar zu leicht irre führen. Man denke nur an die Menge der ägyptischen Priester und Priesterinnen, an den dort herrschenden Aberglauben, der bald diese, bald jene besondere Schutzgottheit wählte. Schon die Verschiedenheit des Hauptschmucks sollte auf verschiedene und mannigfaltigere Deutung führen.

Alle sitzende Figuren auf der Isischen Tafel hält er für höhere, oder geringere Gottheiten. Man findet freilich zuweilen auch Priester in dieser Stellung; dann aber haben sie gemeiniglich keinen Kopfputz, halten gewöhnlich eine Rolle auf dem Schooß, und scheinen etwas zu lesen, was wohl nichts anders, als die heiligen Bücher andeutet. — Unstreitig ist indeß Isis die vornehmste Gottheit und der herrschende Gegenstand dieses schätzbaren Denkmals, welches auch ihr ohne Zweifel gewidmet war. Diese Göttinn nimmt mit einem ansehnlichen Gefolge die größte von den drei Hauptabtheilungen der ganzen Tafel ein. Die vergrößerte Proportion dieser Figuren, und der Reichthum der Verzierungen beweisen den vorzüglichen Rang dieser Gruppe. Mit Recht gab man daher dem ganzen Kunstwerke den Namen der Isischen Tafel.

4.

1. Was Lessing, gleich den übrigen Auslegern dieser Tafel, für Sphinxe, und hier für Androsphinxe nimmt, erklärt der Graf Caylus für Löwen; und macht*) die allgemeine Anmerkung, daß man in den meisten ähnlichen Abbildungen diese Figuren dafür nehmen müsse. Der Weiberkopf, welchen sie zuweilen haben, war, seiner Meinung

*) Recueil, T. VII. p. 104.

nach, Andeutung des himmlischen Zeichens der Jungfrau, wie der Löwe selbst, bekanntermaßen, das Symbol eines Himmelszeichens war. Die Ausländer, selbst unter den Alten, verstanden sich zu wenig auf die Allegorien dieser Nation, und begnügten sich, das, was sie gesehen oder gehört hatten, nur im Allgemeinen anzugeben; und ohne sich dabei viel vorzuwerfen zu haben, setzten sie die phantastische Figur des Sphinx zusammen, und führten sie mit diesem neuen Namen in ihre Fabel ein. Freilich giebt auch Plutarch in seiner Abhandlung über die Isis und den Osiris, der Vereinigung dieser beiden Himmelszeichen den Namen Sphinx. Finden wir aber nicht, nach dem zweiten Buche des Herodot, daß man in Griechenland die Verehrung und selbst die Benennungen der ägyptischen Götter abgeändert hatte? Plutarch bediente sich also des griechischen Namens; und ich sollte glauben, daß man, um genau zu reden, diesen Ausdruck in der Beschreibung ägyptischer Denkmäler billig nicht brauchen, sondern ihn lieber bloß der griechischen Fabel vorbehalten müßte.

Das Herabhangende am Kinn auf einigen Figuren dieser Tafel, was Lessing für einen Bart zu halten geneigt ist, erklärt der Graf Caylus für die Pflanze Persea, deren Blätter mit der menschlichen Zunge viel Ähnliches hatten, und daher der Isis und besonders dem Harpokrates, als Gotte des Schweigens, geheiligt waren. Für eben diese Pflanze hält er auch das bei Fig. 2. der

Einfassung, was Pignorius für einen Schlangenschweif nahm.

2. Was der Graf über die den Ägyptern so gewöhnliche Profilzeichnung bemerkt, ist schon oben angeführt worden. Von den Brustbildern, die sowohl auf der Tafel selbst, als in der umherlaufenden Verzierung vorkommen, erinnert auch er, daß sie nicht im Profil, sondern von vorn gezeichnet sind, und folgert daraus, daß man es nicht der Unwissenheit der Ägypter, sondern bloß ihrer Willkühr zuschreiben müsse, daß sie dem Profil einen so ausgezeichneten Vorzug gaben. Übrigens wünscht er, daß die sechs, völlig gleich gebildeten und verzierten weiblichen Büsten so leicht zu benennen und zu deuten wären, wie die vierzehn männlichen Brustbilder mit einem Barte. Die Untersuchung einiger Denkmäler im Besitz des Grafen selbst, vereint mit der ihm von dem Abte Barthelemy geleisteten Beihülfe, und der Benutzung der königlichen Sammlung von Alterthümern, veranlassen ihn zu der Behauptung, daß dieses Brustbild den Dionysos oder Bacchus, und zwar nicht den indischen, sondern den ägyptischen, vorstelle. Der Kopf dieses Gottes, mit einem Aufsatze von drei zusammengefügten Federn, wird daher ein sehr verschiedener und ganz abgesonderter Gegenstand von dem Osiris, welchen die Geschichtschreiber gemeiniglich mit dem Bacchus verwechselt haben. Übrigens kann man die Idee von dem bärtigen Bacchus, der deßwegen

Katapogon hieß, am Schluß des dritten, und zu Anfange des vierten Buchs beim Diodor weiter ausgeführt und entwickelt finden.

3. Die Schuhe oder Fußsocken, welche nicht nur die beiden Priester neben dem Apis, sondern auch die in dem Fache gegenüber neben dem Mnevis haben, sind auch der Bemerkung des Grafen Caylus nicht entgangen, und scheinen auch ihm eine in ihrer Art einzige Ausnahme zu machen. Nach dem Herodot waren die Schuhe der Ägypter aus Papyrus verfertigt.

4. Was Lessing in den Vorderpfoten der Katze im dritten Felde der Tafel, Fig. d. beim Kircher, nicht unwahrscheinlich für ein Sistrum hält, scheint dem Grafen ein Scepter zu seyn. Von dem Sistrum der ersten Figur der Einfassung, und der beim Pignorius zu S. 67. befindlichen größern Abbildung dieses musikalischen Instruments, ist hier indeß die Gestalt etwas verschieden.

5. Das Laubwerk des Randes zwischen der Einfassung und den drei Feldern möchte ich doch nicht mit Lessing schlechthin groteskes Laubwerk nennen. Bloß wegen der eingeflochtenen Menschenköpfe, oder Büsten, nennt er es so. Diese sind aber hier doch etwas anders, und regelmäßiger, als in den eigentlichen Grotesken, angebracht. Und der Graf Caylus scheint mit Recht zu erinnern, daß die öftere Wiederholung dieser kleinen Büsten, und

ihre Anbringung innerhalb der Tafel selbst, Beweise sind, daß sie nicht bloße Verzierungen abgeben sollten, nicht bloß ein Werk der Phantasie waren; ob es gleich sehr schwer, wo nicht gar unmöglich fallen möchte, sie zu deuten.

XIII.

Kleinere antiquarische Fragmente.

1.

Karyatiden.

Den Ursprung dieser figurirten Säulen meldet Vitruv gleich zu Anfange seines Werks, wenn er ein Exempel anführen will, wie nützlich einem Architekten auch die Kenntniß der Geschichte sey, um von verschiedenen Verzierungen seiner Werke Rechenschaft geben zu können: Carya, civitas Peloponnesi, cum Persis hostibus contra Graeciam consensit, postea Graeci, per victoriam glorioso bello liberati, communi consilio Caryatibus bellum indixerunt. Itaque oppido capto, viris interfectis, civitate deleta, matronas eorum in servitutem abduxerunt. Nec sunt passi, stolas, neque ornatus matronales deponere; uti non uno triumpho ducerentur, sed aeterno servitutis exemplo gravi contumelia pressae poenas dare viderentur pro civitate. Ideo qui tunc architecti

fuerunt, aedificiis publicis designaverunt earum imagines oneri ferendo collocatas, ut etiam posteris nota poena peccati Caryatium memoriae traderetur.

Wenn dieses seine Richtigkeit hat, so werden auch die Karyatiden des Diogenes in dem Pantheon*) dergleichen weibliche, zu Säulen dienende, Figuren gewesen seyn; und ich gestehe es, daß ich nichts davon begreife, wenn Herr Winkelmann bei Gelegenheit dieses Künstlers schreibt:**)

„Aller Wahrscheinlichkeit nach ist noch eine von den Karyatiden des Diogenes von Athen, welche im Pantheon standen, übrig; sie steht unerkannt in dem Hofe des Pallastes Farnese. Es ist die Hälfte einer männlichen unbekleideten Figur bis auf das Mittel, ohne Arme. Sie trägt auf dem Kopfe eine Art eines Korbes, welcher nicht mit der Figur aus Einem Stücke gearbeitet ist. An dem Korbe bemerkt man Spuren von etwas Hervorragendem, und allem Anschein nach sind es vorgestellte Blätter gewesen, welche denselben bekleidet haben; auf eben die Art, wie ein solcher bewachsener Korb einem Kallimachus das Bild zu einem korinthischen Kapital soll gegeben haben. Diese halbe Figur hat etwa acht römische Palmen, und der Korb drittehalb. Es ist also eine Statue gewesen, die das

*) *Plin.* L. XXXVI. c. 5.

**) Geschichte der Kunst, S. 387.

wahre Verhältniß zu der attischen Ordnung im Pantheon hat, welche etwa neunzehn Palmen hoch ist. Was einige Scribenten bisher für dergleichen Karyatiden angesehen haben, zeugt von ihrer großen Unwissenheit."

Hier citirt er des *Demontiosii* Gallus Romae Hospes, p. 12., den ich denn nothwendig nachsehen müßte. — Indeß ist mir mancherlei in den Worten des Herrn W. sehr verdächtig. Seine Karyatide ist eine männliche Figur; nach dem Vitruv aber stellten dergleichen Säulen nur Weiber vor. Die Männer von Karya hatten alle über die Klinge springen müssen.

So viel muß ich zwar gestehen, daß mir die Erzählung Vitruv's ziemlich fabelhaft scheint. Karya war ein geringer Flecken in dem lakonischen Gebiete; wie konnte dieser sich unterstehen, mit den Persern gemeinschaftliche Sache zu machen? Auch erwähnt kein einziger alter Geschichtschreiber hiervon das Geringste.

Karya, sagt Pausanias,*) oder, nach ihm, Karyä, war der Diana und den Nymphen geweiht, deren Fest die lacedämonischen Jungfrauen alljährlich daselbst mit feierlichen Tänzen begingen. Karyatiden heißen daher auch dergleichen zu Ehren der Diana tanzende spartanische Jungfrauen; und solche Karyatiden waren die vom Praxiteles, deren

*) L. III. c. X. p. 230.

Plinius*) gedenkt, wie aus der Gesellschaft, in die er sie mit den Mänaden und Thyaden setzt, zu schließen ist.

Harduin hat daher sehr Unrecht, wenn er diese Karyatiden des Praxiteles mit denen des Diogenes für einerlei Vorstellungen hält, und bei Gelegenheit dieser in seinen Noten auf sie zurückweist.

Dergleichen tanzende Karyatiden waren auf dem Ringe des Klearch.**)

Zusatz von Eschenburg.

Winkelmann redet in einer andern früher herausgegebenen Schrift***) noch umständlicher von den Karyatiden; und diese Stelle, in der Einiges mit der oben angeführten Übereinstimmendes vorkommt, muß ich vorher mittheilen, ehe ich über beide, und Lessing's Erinnerungen wegen der letztern, nähere Erörterung geben kann.

„Karyatiden," sagt er, „auch Atlantes†) und Telamones††) genannt, welche anstatt der

*) L. XXXVI. c. 4.

**) S. *Plutarch* in vita Artaxerxis, ed. Bryant. T. V. p. 285. *Junius* de Pictura Veterum, p. 114.

***) Anmerkungen über die Baukunst der Alten. Leipz. 1762. 4. S. 57 f.

†) *Athenaeus*, Deipnos. L. V. p. 206. lin. 11.

††) *Vitruv.* L. VI. c. 10.

Säulen dienten, sieht man an einem Tempel auf einer Münze;*) und in Athen tragen weibliche Figuren die Decke eines offenen Ganges an dem sogenannten Tempel des Erechtheus.**) Es hat dieselben von allen Reisenden Niemand mit demjenigen Verständnisse betrachtet, daß wir belehrt werden können, von was für Zeit dieselben sind: Pausanias meldet nichts von denselben. Die angeführte ***) männliche Karyatide in dem Farnesischen Pallaste ist, wie man vorgiebt, beim Pantheon gefunden worden; und es ist glaublich, daß es eine von denjenigen sey, welche vom Diogenes aus Athen gearbeitet waren, und über dem untern Säulengange in dem Tempel standen; das ist, welche anstatt der zweiten Ordnung Säulen waren. Die jetzige Kornische auf den unteren Säulen hat zwar nicht denjenigen Vorsprung, welcher zur Base solcher Figuren, wie die gegenwärtige ist, hätte dienen können; man muß aber bedenken, daß dieser Tempel zweimal im Feuer gelitten, und wiederum vom Marco Aurelio und Septimio Severo ausgebaut worden; es muß also inwendig eine große Veränderung vorgegangen seyn. — — — Die attische Ordnung über die unteren Säulen, welche ein

---

*) *Havercamp* Num. Reg. Christ. tab. 19.

**) *Pococke's* Descript. of the East, T. II. p. 163.

***) W. hatte nämlich schon S. 32. dieser Anmerkung dieses Truncs einer vermeinten Karyatide Erwähnung gethan.

Werk von wenig vorspringenden Pilastern war,*) und vor zwei Jahren barbarischer Weise weggenommen ist, war augenscheinlich der Größe dieses Tempels nicht gemäß: an der Stelle desselben müssen die Karyatiden ehemals gestanden haben. Es trifft wenigstens die Maaß der Farnesischen Figur mit der Höhe der attischen Ordnung überein, welche an neunzehn Palmen hat. Diese halbe Figur hat etwa acht Palmen, und der Korb auf dem Kopfe drittehalb. Was einige Scribenten**) bisher für dergleichen Karyatiden angesehen haben, zeugt von ihrer großen Unwissenheit. Eine besondere Art von Karyatiden war in dem Grabmale der Freigelassenen des Sextus Pompejus,***) wo stehende männliche nackte Figuren auf dem Kopfe ein Kapitäl trugen, und mit beiden Händen eine stehende Säule hielten, welche aber nichts zu tragen hatte."

Natürlich mußte Lessing es widersinnig und auffallend finden, daß Winkelmann, der die Stelle Vitruv's vor Augen hatte und Sprachkenntniß genug besaß, von einer männlichen Karyatide reden, und in dem Bruchstück einer männ-

---

*) Conf. *Stuckely's* Account of a Roman Temple; Philos. Transact. 1720. Dec.

**) *Demontios.* Gallus Romae Hospes, p. 12. *Nardini* Roma, p. 343. ed. 1704.

***) *Montfaucon*, Antiquité expliquée. T. V. pl. 16. p. 54.

lichen Figur die Bildung einer solchen zu finden glaubte, die nicht nur ihr Name schon als weiblich andeutet, sondern die auch Vitruv unmittelbar vor der oben angeführten Stelle noch ganz ausdrücklich als weiblich angiebt: Si quis statuas marmoreas, *mulieres stolatas*, et quae *Caryatides* dicuntur, pro columnis in opere statuerit, et insuper mutulos et coronas collocaverit, percontantibus ita reddet rationem. Und kaum ist es vollends zu begreifen, wie er diesen Irrthum nach zwei Jahren in seiner Geschichte der Kunst wiederholen konnte.

Eher noch hätte er bei jenem Bruchstück einer männlichen Bildsäule an die Perser denken können, von denen Vitruv unmittelbar nach der Stelle über die Karyatiden ein gleiches Schicksal erzählt, nachdem sie von den Lacedämoniern, unter Anführung des Pausanias, in der Schlacht bei Platäa waren überwunden worden; obgleich der Gebrauch dieser persischen Bildsäulen an Gebäuden sehr selten gewesen, und kein Überrest aus dem Alterthume mehr davon vorhanden zu seyn scheint. *)

Aber W. hielt nun einmal die Karyatiden, wie er auch in der zweiten Stelle ausdrücklich sagt, mit den Atlanten und Telamonen für einerlei, und dachte nicht an die schon im Namen der erstern liegende Verschiedenheit des Geschlechts, noch an die

*) Vergl. Dr. Stieglitz, Geschichte der Baukunst der Alten (Leipz. 1792. 8.), S. 320.

ausdrückliche Bezeichnung und ganze Erzählung beim Vitruv.

Hätte er diese mehr vor Augen gehabt, so würde er auch jenen Überrest einer Statue schon deßwegen für keine Karyatide gehalten haben, weil sie einen Korb auf dem Kopfe trägt, aus welchem, seiner eigenen Vorstellung nach, Blätter hervorragen. Von den Karyatiden sagt Vitruv ausdrücklich, daß sie oneri ferendo collocatae, zur Tragung der Last des obern Theils der Gebäude, oder des Gebälkes, gleich den Säulen, bestimmt gewesen sind; und eben dies war auch bei den Atlanten und Telamonen der Fall. Telamones, sagt Vitruv,*) dicuntur a statuariis signa in muris, quae mutulos vel coronas, aut similia sustinent, quae Graeci ἀτλαντας vocant. Was *mutili* bei den Gebäuden waren, erklärt eben dieser Schriftsteller:**) Ut e tignorum dispositionibus triglyphi, ita e cantheriorum projecturis mutulorum sub coronis ratio est inventa. Ita fere in operibus lapideis et marmoreis mutuli inclinati scalpturis deformantur, quod est imitatio cantheriorum. Die *coronae* aber waren, wie bekannt, die, auch davon benannten, Kornischen oder Karniese.

Eher noch hätte Winkelmann bei dem Reste oder Tronco jener Figur an die Kanephoren (*κα-*

*) De Architect. L. VI. c. 9.

**) Ibid. L. IV. c. 2.

νηφοροι) oder Statuen denken können, welche Blumenkörbe auf den Häuptern trugen. Aber auch diese waren weibliche Figuren, und wurden wohl nie statt der Säulen gebraucht. Bloß die Nähe des Pantheons scheint ihn also zu seiner nicht gar glücklichen Muthmaßung, und der weitern Ausführung derselben, verleitet zu haben.

Mag es übrigens mit der Erzählung Vitruv's von Entstehung der Benennung der Karyatiden für eine Bewandniß haben, welche es will; genug, die Sache hat ihre Richtigkeit, daß dergleichen Figuren zu Säulen selbst, auch wohl nur zum verzierenden Bildwerke derselben, gebraucht worden sind. Das lehren uns die noch davon vorhandenen Beweise, vornämlich die Karyatiden an dem Pandroseum, einem Theile des Erechtheus-Tempels zu Athen, dessen Gebälk von Karyatiden getragen wird, von denen vier an der Fronte befindlich sind, und an jeder Seite eine steht.*) Daß aber die vier hermetischen

*) S. The Antiquities of Athens, T. II. Ch. 2. Pl. XVI—XX. Vergl. Dr. Stieglitz's Geschichte der Baukunst der Alten, S. 320. 330. Nur aus der Anführung des Herrn von Blankenburg bei der N. A. von Sulzer's allgem. Theorie, Art. Karyatiden, kenne ich die eigene Sammlung von Abbildungen dieser Figuren, die Ger. v. Jode in Kupfer gestochen, und unter dem Titel herausgegeben hat: Caryatidum, Termas vocant, sive Atlantidum multiformium, ad quemlibet Architecturae ordinem accommodatarum, Cent. I. 16 Bl.

Säulen eines Merkurtempels auf einer Münze des Kaisers Mark Aurel, in der Sammlung der Königinn Christina, welche Winkelmann nachweist, Karyatiden seyn sollten, ist mir noch zweifelhaft; wenigstens erhellt das aus der, ziemlich unbestimmten, Kupferabbildung nicht. Haverkamp nimmt sie in seiner Erklärung für vier Atlanten.

In beiden angeführten Stellen sagt übrigens Winkelmann mit den nämlichen Worten, daß dasjenige, was einige Scribenten bisher für dergleichen Karyatiden angesehen haben, von ihrer großen Unwissenheit zeuge. Und hier nennt er den Demontiosius und Nardini.

Demontiosius, oder de Mont-Josien, handelt in dem zweiten Abschnitte seines ziemlich selten gewordenen Buchs *) von dem Pantheon des Agrippa, und von der Symmetrie der Tempel des Alterthums. Nachdem er sich in Ansehung jenes Gebäudes auf die bekannte Stelle beim Plinius bezogen hat, verweilt er sich gleich Anfangs bei den von diesem Schriftsteller erwähnten Karyatiden. Primum igitur, sagt er, videndum est, quae essent illae caryatides ab autore nostro celebratae, et ubi sitae essent. Tum, si quae earum supersint hodie vestigia. Existimarunt recentiores artifices, caryatides ab antiquis pro columnis tantum oneri ferendo factas fuisse, et

*) Gallus Romae Hospes, Romae 1585. 4.

omnes eodem modo positas. Ideo cum Pantheum omne diligenter oculis perlustrassent, his Plinii verbis admoniti, nec tamen ulla vestigia earum odorari possent, sed ne locum quidem reperire, cui olim insistere potuissent, rem ultra non promoverunt. At viris doctis suboluerat, caryatidum non unum tantum genus fuisse; sed defuere illis exempla. Accidit forte, cum aliquando ante aedem illam iter facerem una cum Julio Jacobino, viro antiquitatis studiosissimo, ut, loci aspectu admonitus, sciscitarer ex eo, vidissetne unquam ibi mulierum effigies marmoreas, velut oneri ferundo positas, aut fragmenta quaedam ejusmodi. Tum ille ostendit mihi quatuor capita mulierum, in fronte porticus ad dextram humeris tenus supra terram extantia, ex totidem tabulis marmoreis exscalpta; sed asserebat, se vidisse mulierum formas integras, egesta quondam inde terra, qua nunc obruta latent. Visus sum illico videre caryatides illas diu a me quaesitas. Quippe cum supra caput earum marmor ex eadem tabula promineat, earum capitibus tota illa projectura inniti videtur, illae vero destinatae oneri ferendo. Praeterea varius est earum ornatus, et peregrinus; ut vel id admonere videatur, cujus sint conditionis. Notum est ex Vitruvio, unde primum caryatidum usus in aedificia transierit. — — Hoc

Vitruvii indicio quis non agnoscat haec signa? Sed hoc puto fucum fecisse viris alioqui perspicacissimis, quod ait Vitruvius, olim pro columnis in opere statui solitas. Atqui has nemo unquam pro columnis agnoverit. Sed autor primum caryatidum usum ostendit, quem postea architecti non dissimili argumento aliorsum etiam traduxerunt, sicubi oneri ferundo inservire posse viderentur. Denique Plinii verba ostendunt, has in columnis templi fuisse, non pro columnis adpositas. En igitur quaesitas caryatides, infausto, si sic loqui fas est, sidere natas caryatides: primum oneri ferendo victorum insolentia destinatas, nunc temporum injuria mutilatas, humo etiam defossas; tametsi mores antiqui a tropheis juberent abstinere. Locis igitur suis reponendae sunt, quando hunc honorem victis etiam tribui nulla est invidia.

Die Meinung des Mont=Josien läuft also, wie man sieht, vornämlich darauf hinaus, daß man sich in der frühern Architektur der Karyatiden anstatt der Säulen bedient, in der Folge aber, und so auch beim Pantheon, sie nur an den Säulen, oder am Gemäuer, als halberhobene Figuren angebracht habe. Dies könnte man desto leichter zugeben, da Plinius die Karyatiden an dem Pantheon nicht *pro* columnis, sondern *in* columnis angebracht, nennt, und Vitruv in der obigen Stelle auch die

Telamonen als signa *in muris* beschreibt, und sie eine Arbeit der Bildhauer nennt. Auch ist wirklich in der Stelle des Plinius vom Diogenes nicht als von einem Baumeister, sondern als von einem Bildhauer die Rede; es wird nicht von ihm gesagt, daß er das Pantheon erbaut, sondern nur, daß er es verziert habe: Agrippae Pantheum *decoravit* Diogenes Atheniensis. Aber daß diese Verzierungen so tief am Fuße des Gebäudes sollten angebracht gewesen seyn, ist doch nicht wahrscheinlich; ob man gleich die Worte des Plinius: sicut in fastigio posita signa, sed propter altitudinem loci minus celebrata, mit Unrecht auf die Karyatiden gezogen hat.*) Winkelmann selbst macht sie zur zweiten Säulenreihe; aber doch nur, so viel ich sehe, aus bloßer Vermuthung. Mont-Josieu denkt sich die Karyatiden an dem Fußgesimse (*stylobates*) der Säulen, des ehedem, seiner Meinung nach, tiefern**) und zum Theil verschütteten Tempelgebäudes. Totam autem altitudinem, sagt er, quae intercepta fuerat, ita commode distribui posse visum est,

*) Vergl. *Ridolf. Venuti* Descrizzione Topogr. delle Antichità di Roma, T. II. p. 72. 74.

**) Piranesi aber (T. I. p. 11.) behauptet das Gegentheil. Vergl. Venuti, am angeführten Orte, S. 74. Hingegen sagt Sandrart in seiner deutschen Akademie, Th. I. S. 22., man habe damals, als er in Rom gelebt, von der Erde in acht bis zehn Staffeln in diesen Tempel hinunter steigen müssen.

si stylobatis columnarum templi cum coronice et basi dentur palmi tredecim: ut inter coronicem et basin relinquantur pro singulorum stylobatarum altitudine palmi deni, et pro latitudine seni. Hic olim collatae fuerunt caryatides, ad templi speciem ornandam, inde imperitorum manibus revulsae fuerunt. Nunc igitur pristinum locum repetite, caryatides! Die Abbildung, die er von einer dieser vermeinten Karyatiden hinzufügt, scheint in der That seine Vermuthung eher zu bestätigen, als zu widerlegen, wenigstens ihn der großen Unwissenheit nicht schuldig zu machen, die ihm Winkelmann vorwirft.

Noch unschuldiger aber kommt Nardini dazu, diesen Vorwurf theilen zu müssen. Er führt die Meinung des Mont-Josieu nur an,*) ohne ihr jedoch im Ganzen beizustimmen: Ingeniosa quidem, fateor, sagt er, et erudita haec conjectura est, veruntamen suis non carens difficultatibus. Aus architektonischen Gründen ist es ihm unwahrscheinlich, daß die Karyatiden an dem Würfel des Fußgesimses der untern Säulenreihe sollten befindlich gewesen seyn. Hingegen glaubt er, der mittlere Theil des Tempels habe vielleicht eine, den Göttern der Unterwelt gewidmete Vertiefung gehabt, in welche man hinabgestiegen sey, und hier hätten sich vielleicht an der

*) Roma Vetus, L. VI. c. 4. in Thes. *Gronov.* T. IV. p. 1268 ss.

sie umgebenden Mauer oder Säulenreihe die Karyatiden befinden können. Übrigens setzt er noch hinzu, daß jene angeblichen Basreliefs weiblicher Figuren vielleicht eben die wären, die zur Zeit des Nardini im zweiten Hofe des Farnesischen Pallastes, nach der Via Julia zu, neben der Thür, an die Wand gestellt waren.

Die Verzierung an dem Grabmal der Freigelassenen des Sextus Pompejus, beim Montfaucon, welche Winkelmann in der zweiten Stelle zuletzt erwähnt, kann gar nicht zu den Karyatiden, sondern eher zu den Persern oder Atlanten gerechnet werden; denn es sind, wie er selbst bemerkt, gleichfalls männliche Figuren.

Sehr wahr erinnert endlich Lessing, daß man bei denen Karyatiden, welche Plinius unter die Arbeiten des Praxiteles zählt, nicht an die architektonische Anwendung ihrer Figuren, sondern an die Nymphen und Priesterinnen der Diana denken muß; welche Göttinn selbst Karyatis genannt wurde, wie Pausanias in der oben angeführten Stelle bemerkt. Und Plutarch sagt ausdrücklich, daß tanzende Karyatiden in den Ring des Klearch eingegraben waren.

Das Einzige will ich hier nur noch anmerken, daß es noch zweifelhaft ist, ob Vitruv die kleine Stadt Karya im lakonischen Gebiete, oder eine andere dieses Namens meine, die in Arkadien, und von diesem Gebiete nicht weit entfernt lag. Dieser

letztern wird beim Pausanias und Livius gedacht; und Skaliger*) findet es wahrscheinlicher, daß diese gemeint sey, weil die in Bakonien eigentlich keine Stadt, sondern nur ein Tempel der Diana gewesen wäre.

In den Osservazioni Istorico-Architettoniche sopra il Panteon; in Roma 1791. 4. führt der Verfasser derselben, Herr L. Hirt zu Rom, S. 9. die beiden Stellen des ältern Plinius an, worin er der Verdienste des Agrippa um das römische Pantheon erwähnt, und versteht dieselben vornämlich von den inneren Verzierungen desselben durch Werke der Bildhauerei, ob er gleich auch die Erbauung selbst, besonders wegen der noch bestimmtern Nachricht des Dio Cassius, dem Agrippa beilegt. Nachdem er gezeigt hat, daß dieses Gebäude vorzüglich zum Göttertempel bestimmt gewesen sey, untersucht er dessen ursprüngliche Beschaffenheit. Und hier macht er es höchst wahrscheinlich, daß die Karyatiden mit zur innern Verzierung dieses Gebäudes gehört haben, und auf den Säulen befindlich gewesen sind, wie ihm der Ausdruck *in* columnis anzudeuten scheint.

Plinius bemerkt anderswo,**) daß die im Pantheon befindlichen Säulen Kapitäler aus syraku-

---

*) Animadvers. ad Eusebii Chron. p. 20. Vergl. *Cellarii* Notitia Orbis Antiqui, p. 793. ed. Cantabr.

**) L. XXXIV. c. 3.

sischem Erze gehabt haben. Von diesen Kapitälern ist keins mehr vorhanden; und von den jetzt noch vorhandenen Säulen befinden sich nur ihrer zwei zu den Seiten der großen Nische in der Mitte, die so stehen, daß gar wohl Karyatiden auf ihnen befindlich seyn konnten. Die übrigen Säulen stehen zwei bis zwei in den sechs anderen großen Nischen, um die rings um die runde Wölbung des Gebäudes laufende Vertäfelung stützen zu helfen. Es läßt sich indeß nicht entscheiden, ob auch die Säulen vom Agrippa sind errichtet worden. Da sie indeß keine Kapitäler aus Bronze mehr haben, so ließe sich leicht vermuthen, daß auch diese, so wie jene, von einer der Feuersbrünste unter dem Titus und Trajan zu sehr gelitten hätten, und daß daher die heutigen Kapitäler vom Domitian oder Hadrian wären hinzugefügt worden. Ihre Arbeit gehört zu den besten und vorzüglich gut erhaltenen Werken des Alterthums. Herr Hirt vermuthet, daß die sechs, jetzt verkleideten Nischen ursprünglich offen waren, und daß die Säulen, wie das in den mittleren Nischen noch der Fall ist, an beiden Seiten derselben angebracht gewesen sind, folglich die attische Ordnung dabei nicht Statt gefunden hat. Unter den Gründen, die er für diese Vermuthung anführt, ist auch einer von den beim Plinius erwähnten Karyatiden hergenommen. Es scheint ihm einleuchtend zu seyn, daß diese Karyatiden keine Basreliefs gewesen, die eine zweite Ordnung ausgemacht und zu Pilastern

gedient hätten; weil Plinius in der Stelle, wo er ihrer gedenkt, bloß von runden Figuren, oder von Statuen, redet. An der mittlern, dem Eingange gegenüber befindlichen, Nische, glaubt er an den zu beiden Seiten hervortretenden Säulen zu sehen, auf welche Art anfänglich alle Säulen angebracht waren, und wie es möglich gewesen, daß darauf Karyatiden stehen konnten, ohne daß dadurch die Harmonie des Ganzen gestört wurde.

Die ganze Idee dieses geschickten Alterthumsforschers wird durch die zweite Figur der dritten, dieser Abhandlung beigefügten, Kupfertafel noch deutlicher, wo die ganze vorausgesetzte innere Verzierung des Pantheon, in seiner ursprünglichen Gestalt, abgebildet ist. Man sieht hier die großen Nischen offen, mit darin befindlichen Statuen, und auf den vorspringenden Säulen die Karyatiden, oben frei stehend, angebracht.

2.

Dioskorides.

Ein berühmter griechischer Künstler in Edelsteinen, zu den Zeiten des Augustus. Denn der Siegelring, dessen sich dieser Kaiser zuletzt bediente, war von seiner Arbeit. Wenn alle die Stücke von seiner Hand sind, die ihm die Kenner zuschreiben; so muß er alt geworden und erst unter dem Tiberius gestorben seyn. Stosch, in seinem bekannten Werke, bringt sieben Steine von ihm bei, an welchen allen die Kunst ganz vortrefflich ist. Nämlich, zwei Köpfe des Augustus, einen in jüngeren, den andern in älteren Jahren; beide mit einem Bart. Hieraus aber schließe ich, daß es keine Köpfe des Augustus sind. Ferner, einen Kopf des Mäcenas; einen Merkur; einen Diomedes mit dem Palladium; einen Perseus; und einen Herkules, der den Cerberus bindet.

Seinen Namen schreibt er auf seinen Steinen, selbst: Dioskurides (Διοσκουριδης); und so fand

ihn auch Lävinus Torrentius in verschiedenen Handschriften des Sueton geschrieben. Diejenigen Steine also, auf welchen man ΔΙΟΣΚΟΡΙΔΟΥ mit Auslassung des Υ lieset, sind für untergeschoben zu halten; wie sie sich denn auch schon durch die unzierlichen Buchstaben selbst verrathen, die dieser Künstler sehr gleich und schön zu graben pflegte.*) Er brauchte die Vorsicht, ihren Umriß erst mit tiefen Punkten anzugeben, welche an den äußersten Spitzen derselben noch jetzt sichtbar sind.

Peirescius, den Bagarre diese Punkte bemerken ließ, vermuthete, daß es Löcher zu Stiften wären, mit welchen man kleine metallene Buchstaben darin befestigt hätte. Cum aliquibus, sagt Stosch,**) in Inscriptione foraminulis, quae, ex *Peirescii* sententia, ut habet *Gassendus* in ejus vita, extantes ex metallo aliquo literas clavis retinebant. — Sed pace *Peirescii*, tanti viri, dixerim, et in aliis gemmis inscriptis, praesertim ejusdem *Dioscoridis*, *Evodi* et *Eutychis*, ac aliorum, foraminula illa, si attentius oculoque armato inspiciantur, invenire est; quamobrem putaverim, ad literas distribuendas, recto ac aequo ordine aptandas, in uniuscujusque earum extremitate scalptores efformasse, atque ii, qui hoc artificium praetermisere, inaequales ac in-

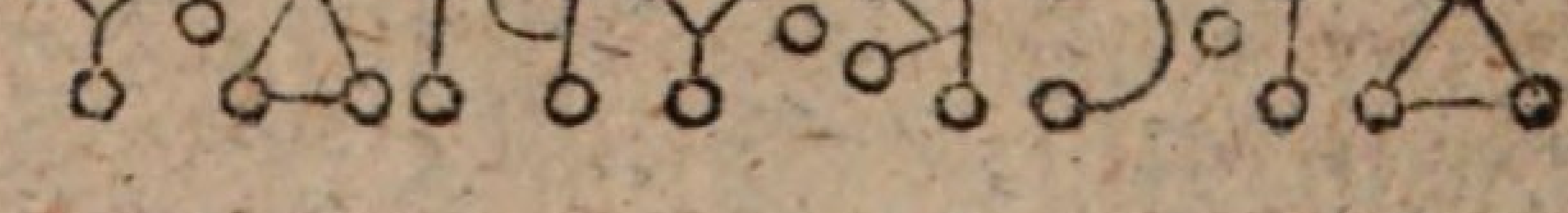
*) Gemmae antiquae caelatae *Stoschii*, p. 32. 34.

**) Ibid. p. 36.

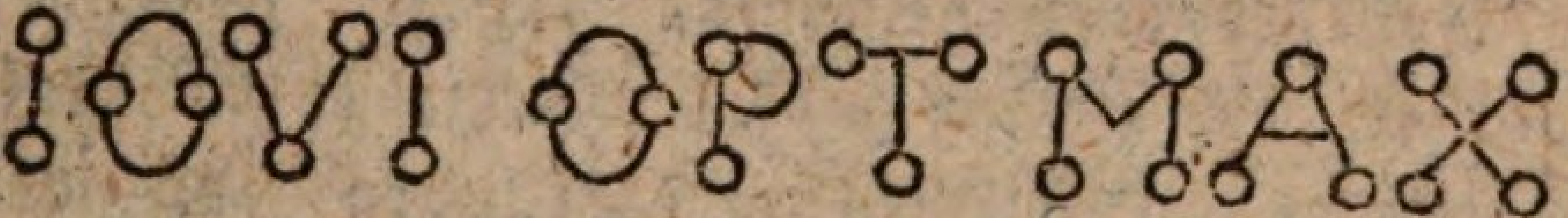
elegantes, ut in pluribus aliis gemmis observatur, insculpserunt. — Stosch hat ohne Zweifel Recht. Ich will indeß doch die Stelle des Gassendus selbst anführen, weil ich eine Frage dabei zu thun habe, und die Vermuthung des Peirescius dessenungeachtet sinnreich, und bei anderen ähnlichen Fällen, an größeren Kunstwerken, besonders an Gebäuden, anzuwenden ist:

Quia vero inter cetera *Bagarrius* illi ostendit Amethystum perelegantem, in qua caelatus *Solonis* vultus, celebris illius *Dioscoridis*, *Augusti* caelatoris, manu; ideo cepit ansam, edocendi ipsum, quidnam sibi vellent foraminula in Inscriptione, quam ostendit in ectypo, observata hac serie:

Edisseruit enim esse forulos, in quos fuissent inserti clavi continentes graecas ex metallo literas, quae caelatoris illius, seu *ΔΙΟΣΚΟΥΡΙΔΟΥ* exprimerent nomen: sed ordine retrogrado, ut proprium est caelaturarum ectyporumque. Id autem manifestum fecit, ubi depictis in alba charta, ut mox est factum, foraminulis, lineas interduxit, quae eas literas in hunc modum exprimerent:



Sic se interpretatum dixit foramina quaedam, quae visebantur Assisii in antiquo, nescio quo templo. Cum enim nemo dicere posset, ecquid illa significarent, divinavit ipse, inscriptionem esse, seu dedicationem factam JOVI OPT. MAX. idque demonstravit per lineas foramina sic connectentes:



Sic speravit se interpretaturum seriem quandam foraminum Nemausensis Basilicae, quam Quadratam Domum appellant; ubi ectypum obtinuisset. *)

Meine Frage ist diese: Sind auf dem Steine des Dioskorides, von welchem die Rede ist, nur die bloßen Punkte sichtbar? oder sind sie auch wirklich durch ihre gehörigen Linien mit einander verbunden? Aus der Erzählung des Gassendi sollte man das Erstere schließen; aus dem Stoschischen Kupfer aber erhellt das Letztere. Auf diesem sind die Buchstaben völlig ausgedrückt, und die Punkte hingegen gar nicht angegeben, wie sie es doch gleichwohl seyn sollten, und auf dem gleich darauf folgenden Steine, welcher den Merkur vorstellt, geschehen ist. Sind sie aber, diese Punkte, wirklich

*) *Gassend.* de Vita Peirescii, Lib. II. p. 90. ed. Quedlinb. 1706. 8.

verbunden, so brauchte es Bagarris nicht erst vom Peirescius zu lernen, wie sie zu lesen waren. Peirescius konnte nur davon Gelegenheit genommen haben, seine Meinung über den Gebrauch derselben zu sagen. Allein bei einem eingeschnittenen Steine kann dieser Gebrauch gar nicht Statt finden; indem die Vertiefungen der Buchstaben auf solche Weise wieder eben gemacht, und ihr Abdruck verhindert würde. Ganz anders aber ist es bei größeren Kunstwerken, besonders an Gebäuden, an welchen die Aufschrift aus großen metallenen Buchstaben bestand, die neben einander in der Mauer befestigt waren. Wo diese Buchstaben hernach weggerissen werden, da ist es möglich, sie aus den zurückgelassenen Löchern zu errathen; und das war es, worauf Peirescius bei dem alten Tempel zu Assisi glücklicher Weise fiel.

Sonst könnte man über die Stelle des Gassendi noch anmerken, daß er den Dioskorides nicht caelatorem, sondern scalptorem, hätte nennen sollen. Denn, es sey nun, daß man caelatura und scalptura entweder mit dem Quintilian*) nach den Materien, in welche beide arbeiteten; oder, mit dem Aldus Manutius**) nach der Form unterscheide: so ist die Arbeit eines Dioskorides doch niemals caelatura. Nach dem Quintilian nicht, weil diese bloß

*) L. II. cap. ult.

**) De Quaesitis per epistolam, L. III. ep. 9.

in Metallen, nicht aber in Holz und Steinen Statt findet; nach dem Manutius nicht, weil caelatura bloß erhabene, getriebene, halbrunde Arbeit bezeichnet; vertiefte Arbeit aber, so wie ganz runde, allein der scalptura zukommt. Was man aus der Baronischen Ableitung des Wortes caelum von cavum *) dagegen einwenden könnte, ist nichtig; denn die Bedeutung der Wörter muß nicht nach ihrer Ableitung, sondern nach ihrem Gebrauche, bestimmt werden.

Selbst die Stelle des Apulejus, **) wo er von des Pyrgoteles Bildnissen Alexander's, welche in Edelsteinen waren, caelamen, caelamine excludere, braucht, kann den Gassendi nicht entschuldigen. Denn aus der Folge sieht man, daß Apulejus nicht vertiefte, sondern erhabene Bildnisse meint, indem er sie toreumata nennt. Dergleichen aber sind die Kunstwerke des Dioskorides nicht, und vielleicht waren es auch die Arbeiten des Pyrgoteles nicht. Denn es ist sehr wahrscheinlich, daß es Apulejus eben so wenig verstanden hat, als Gassendi, sich über solche Dinge gehörig und eigentlich auszudrücken.

---

*) L. IV. de Lingua Latina, ex ed. *Stephani*, p. 5.

**) Floridor. L. I. p. m. 10.

Zusatz von Eschenburg.

Von den Lebensumständen des Dioskorides oder vielmehr Dioskurides, ist uns nichts weiter, als bloß sein Zeitalter, bekannt. Wegen der, beim Stosch vorkommenden, geschnittenen Steine dieses Künstlers bemerke ich nur, daß der eine Kopf des Augustus, Nr. 25, den Stosch für einen Amethyst angiebt, in einen Granat geschnitten ist, wie Mariette*) auf die Anzeige des Herrn v. Thoms zu Leyden erinnert, der diesen Stein mit den übrigen Gemmen und kleinen Statuen des Kardinals Massimi an sich gekauft hatte. Stosch machte die Beschreibungen nicht nach den Originalen, sondern nach Pasten; und hier täuschte ihn, in Ansehung des Materiellen der Steine, zuweilen sein Gedächtniß. Den Kopf des Mäcen wollte er in der Folge lieber für ein Bildniß des Cicero halten.**)

Daß dieser Künstler noch unter dem Tiber gelebt habe, schließt man aus einer Gemme, die Fulvius Ursinus ehedem besaß, worauf sich der Kopf des Augustus mit einer Strahlenkrone befindet, welches schon seine Apotheose vorauszusetzen scheint. Auch giebt es zwei Achaten mit dem Kopfe Tiber's selbst, einen zu Paris, und den andern zu Wien, welche man dem Dioskorides beizulegen geneigt

---

*) Traité des Pierres gravées, T. I. p. 333.

**) S. *Gori* Mus. Florent. T. II. tab. XXXI. n. 2.

ist. Der Kopf des Caligula hingegen, den der englische Maler Jenkins besaß, ist zwar mit dem Namen dieses Künstlers bezeichnet, aber wohl gewiß nicht von ihm. So ist auch die Vermuthung des Zanetti nicht wahrscheinlich, daß die Buchstaben ΔΙΟ auf einer Gemme, welche einen der Titanen vorstellt, den Namen des Dioskorides andeuten sollten, weil die Manier von der seinigen ganz verschieden ist. *)

Die Buchstaben, mit welchen der Name des Dioskorides auf die ihm mit Grunde beizulegenden Steine eingegraben ist, haben allerdings eine vorzügliche Regelmäßigkeit und Eleganz. Überhaupt aber waren dies Eigenschaften, welche die griechischen Steinschneider nicht leicht vernachlässigten. Auch Mariette bemerkt, daß die runden Punkte an den Enden der Striche dieser Buchstaben auf mehreren antiken Gemmen vorkommen, und mit zu den wahrscheinlichen Beweisen der Ächtheit gehören. Auch er gedenkt der Vermuthung des Peiresc, dessen Meinung er jedoch so versteht, daß jene Punkte bestimmt gewesen wären, kleine Golddrähte, die man der Gemme eingelegt, oder inkrustirt hätte, zu fassen und festzuhalten. Mariette tritt indeß so wenig, wie Stosch, dieser Meinung bei. Er sieht in die-

*) Dactylioth. Zanett. Tab. XXXIII. Vergl. *Winkelmann*, Descr. des Pierres gravées du Cabinet du feu Bar. *de Stosch*, p. 339.

sen Punkten an den Enden der Buchstabenstriche nichts weiter, als was man, wie bekannt, auch an den Umschriften fast aller griechischen Münzen wahrnimmt; also bloß Punkte, womit man sich die Stellung und Richtung der Buchstaben im Voraus andeutete, ehe man die Striche zog, die nun mehr Bestimmtheit und Gleichförmigkeit erhielten.

Lessing's hierbei aufgeworfene Frage setzt voraus, daß der Stein Nr. 27. beim Stosch der nämliche sey, von welchem in Gassendi's Leben des Peiresc die Rede ist. Und freilich scheint sich dies sowohl aus dem, was Stosch darüber sagt, als aus der Vergleichung des Mäcen beim Stosch, mit dem Kopfe desselben im Mariette, Th. II. Taf. 49, zu ergeben. Sowohl jener, als dieser, oder vielmehr dieser Eine nämliche Stein, ist jetzt in der Königl. Sammlung zu Paris; und von dem, welchen Bagarris dem Peiresc zeigte, sagt Stosch gleichfalls: in Regium Cimelium migravit. Und doch nennt er diesen unmittelbar vorher nur similem imaginem; wenn dies anders nicht auf die eben vorher gedachten Köpfe gehen soll. Sind sie nun aber nur Ein Stein; dann fragt es sich freilich: woher kam es, daß Peiresc, wie die Stelle beim Gassendi ausdrücklich sagt, bloß die Punkte oder Löcher für die Buchstaben sah; und daß jetzt der Name, der Abbildung beim Stosch und Mariette zufolge, völlig ausgeführt darauf befindlich, und von den Punkten keine Spur übrig ist? Vielleicht, daß

Bagarris die Buchstaben vollendete und die Striche zwischen die Punkte, und mit in dieselben hinein zog. Daß sie auf dem Kupfer nicht anzudeuten sind, wäre dann kein Wunder; zumal, da man diese Punkte, wie Stosch bemerkt, gemeiniglich nur mit angestrengter Aufmerksamkeit und mit bewaffneten Augen entdecken kann. An dem Merkur (Nr. 28.) sind sie indeß sehr auffallend sichtbar.

Aber die Gemme beim Gassendi ist ein Kopf des Solon; und die beim Stosch und Mariette ein Kopf Mäcens! — Dessenungeachtet kann es Eine Gemme seyn, und ist es auch höchst wahrscheinlich; denn was Bagarris und Peiresc für einen Solonskopf nahmen, wurde von ihnen und mehreren deßhalb dafür genommen, weil es andere Gemmen mit eben dem Kopfe gab, welche die Beischrift *ΣΟΛΩΝΟC* hatten. Diese nahm man für Namensangabe des Kopfes, nicht des Künstlers, des bekannten Steinschneiders Solon, der ein Zeitgenosse des Dioskorides war, und sich gleichfalls zu Rom aufhielt. Stosch setzt zu dieser Berichtigung hinzu, daß der Irrthum durch den Herzog von Orleans zuerst entdeckt sey; und Baudelot hat ihn in einer eigenen Abhandlung *) umständlich gerügt und widerlegt.

---

*) Réflexions sur le prétendu *Solon*, dont on trouve le nom sur quelques pierres gravées antiques. S. Hist. de l'Acad. des Inscr. T. II. p. 406. ed. d'Amst.

3.

Grottesken.

Pignorius*) leitet sie von der unförmlichen Zeichnungsart der Ägypter her, dergleichen auch auf der Isischen Tafel vorkommt:

Ex his imperitis delineationibus non male quorundam sententia apud Plinium confirmatur, linearem picturam *Philoclis* Aegyptii inventum esse; cum hisce convenire videatur, quod de infantia picturae narrat *Aelianus*, adeo indocte pictores tunc temporis penicillum tractasse, ut adscribere nomina rerum necesse haberent. Digna res utique, quam et Thebani pecunia mulctarent. Et hinc primum manasse censeo ego picturas illas, quas *Vitruvius* tantopere exagitat, quasque nostri in cryptis Romae inventas *Grottesche* appellarunt et avide arripuerunt.

Allein die Grottesken, welche Vitruvius so sehr tadelt,**) waren eine Erfindung der Maler

*) Mensa Isiaca, p. 13. ed. Fris.

**) L. VII. c. 5.

seiner Zeit, und mehr das vorsetzliche Werk einer ausschweifenden Einbildungskraft und eines übeln Geschmacks, als Nachahmung des ägyptischen Styls.

Ich wüßte auch nicht, was die Künstler zu Vitruv's Zeiten hätte bewegen können, den ägyptischen Styl nachzuahmen. Der ägyptische Aberglaube hatte damals noch keinen so allgemeinen Beifall unter den Römern gefunden, daß die durch denselben eingeführten Figuren die Kunst hätten verderben können.

Zusatz von Eschenburg.

Da dieser Gegenstand schon so oft, und erst neuerlich in verschiedenen eigenen lesenswürdigen Schriften*) behandelt ist; so schränke ich mich hier nur auf ein Paar Anmerkungen ein, die auf das Vorstehende nähere Beziehung haben.

---

*) Über die Arabeske, von Herrn A. Riem, in der Monatsschrift der Berliner Akademie der Künste, Bd. I. St. 6 u. f. — Von Arabesken, im Teutschen Merkur vom Jahre 1789. Bd. I. S. 120 ff. — Über den Gebrauch der Grottesken und Arabesken; Leipzig 1790. 8. — Über die Groteske; Einladungsblätter von J. D. Fiorillo; Göttingen 1791. 8.

Pignorius ist nicht der einzige, der die Manier dieser Verzierungsart aus dem herrschenden Styl der ägyptischen Kunstwerke, und der in denselben gewöhnlichen Mischung von Gegenständen aus allen drei Naturreichen, hergeleitet hat. Diese Vermuthung ist vor und nach ihm mehrmals vorgebracht worden. Einige sind sogar so weit gegangen, die so buntscheckige Zusammensetzung der Grotesken der Alten für geheimnißvolle ägyptische Bilderschrift zu nehmen.

So lange sich indeß kein ägyptisches Kunstwerk von ausgemachter früher und inländischer Entstehung aufweisen läßt, auf welchem diese Verzierungen vorkommen;*) so lange bleibt jene Meinung bloß Vermuthung, und verträgt keine weitere Ausdehnung, als auf die Veranlassung der späteren römischen, vielleicht auch schon griechischen, Künstler zu dieser Idee durch den öftern Anblick ägyptischer, besonders hieroglyphischer, Vorstellungen. Wäre das Alter und der einheimische ägyptische Ursprung der Isischen Tafel völlig ausgemacht; so würde der kleinere umherlaufende Rand derselben wenigstens ein Beweis scheinen können, daß Laubwerk mit

---

*) Sulzer, der die ägyptische Entstehung der Groteske nicht unwahrscheinlich findet, setzt hinzu, daß der, nicht sehr zuverlässige, Reisebeschreiber Lucas erwähne, er habe solche in alten ägyptischen Ruinen wirklich angetroffen. (Allgem. Theor. Art. Groteske.)

Grottesken untermengt, den ägyptischen Künstlern nicht fremd gewesen sey; aber doch nur in dem Falle, wenn man diese Köpfe für bloße Verzierungen annehmen dürfte, welches sie doch nicht zu seyn scheinen.

Zwar scheint die Stelle beim Vitruv dawider zu seyn, wenn man mit Lessing annimmt, daß der darin geäußerte Tadel dieses Schriftstellers eine Gattung von Verzierungen treffe, die vor seiner Zeit sowohl in Zeichnungen, als Gemälden und anderen Bildwerken, ganz fremd und unerhört war. Das scheint aber in Vitruv's Worten nicht zu liegen, und würde auch den wirklich vorhandenen früheren Spuren dieser Verzierungsart auf hetrurischen und griechisch-römischen Kunstwerken widersprechen. Sondern er eifert nur wider den Mißbrauch und die unbegränzte Übertreibung dieser Zierrathen, die man aus Liebe zur Neuheit immer mehr ins Unnatürliche spielte. Auch scheint er hauptsächlich die Eingriffe zu tadeln, welche man mit diesen Malereien in das Gebiet und die Regeln der edeln und reinen Baukunst that, wie davon einige der herkulanischen Gemälde Beweise geben, auf welchen man Vorstellungen findet, die ganz mit den vom Vitruv gerügten Widersinnigkeiten übereinstimmen. *)

*) S. hierüber Hrn. Fiorillo's angef. Abhandlung, S. 8.

Unbekannt waren die Römer zu Vitruv's Zeiten mit der ägyptischen Kunst gewiß nicht; selbst der Isisdienst, und mehrere ägyptische Religionsgebräuche waren dort schon früher aufgenommen worden; und wenn das alles auch nicht wäre, so hätten doch die Römer diesen Geschmack zunächst von den Hetruriern, oder auf einem andern Wege, erhalten können.

4.

Über die Mängel des antiquarischen Studiums.

Das Studium des Antiquars ist ein sehr armseliges Studium! Wie viel Ungewißheit, auch da, wo er nichts als Untrüglichkeit zu erblicken glaubt! Er sieht z. B. eine alte Statue, aus welcher er nicht weiß, was er machen soll. Doch endlich entdeckt er eine Aufschrift darauf; und nunmehr scheint ihm nichts gewisser zu seyn, als daß die Statue wirklich das ist, was die Aufschrift von ihr besagt.

Als ob nicht auch die Alten aus Unwissenheit, aus Kinderei, und wer weiß aus was sonst noch für Ursachen, falsche Aufschriften hätten machen können! Nur ein Paar Beispiele hiervon.

Als P. Clodius das Haus des vertriebenen Cicero niederreißen, und den Platz der Göttinn der Freiheit heiligen lassen; was sagt Cicero von dem daselbst aufgerichteten Bilde dieser Göttinn?*)

*) Or. pro domo sua, c. 43.

„Eumne potissimum Libertas sua domo debuit pellere, qui nisi fuisset, in servorum potestatem civitas tota venisset? At unde inventa est ista Libertas? quaesivi enim diligenter. Tanagraea quaedam meretrix fuisse dicitur. Ejus non longe a Tanagris simulacrum e marmore in sepulcro positum fuit. Hoc quidam homo nobilis, non alienus ab hoc religioso Libertatis sacerdote, ad ornatum aedilitatis suae deportavit. Etenim cogitarat omnes superiores muneris splendore superare. Itaque omnia signa, tabulas, ornamentorum quod superfuit in fanis et communibus locis, tota e Graecia atque insulis omnibus, honoris populi Romani causa, sane frugaliter domum suam deportavit. Is posteaquam intellexit, posse se, interversa aedilitate, a L. Pisone consule praetorem renuntiari, si modo eadem prima litera competitorem habuisset aliquem: aedilitatem duobus in locis, partim in arca, partim in hortis suis collocavit: signum de busto meretricis ablatum isti dedit, quod esset signum magis istorum, quam publicae libertatis. Hanc deam quisquam violare audeat, imaginem meretricis, ornamentum sepulcri, a fure sublatum, a sacrilego collocatum?"

Was in Griechenland die Bildsäule einer Buhlerinn war, ward in Rom eine Göttinn der Freiheit.

Ich merke bei dieser Stelle noch an, daß Figrelius (de Statuis illustr. Romanor. c. 1. p. 2.)

daraus erweisen will, daß die Wörter signum, simulacrum und imago als gleichbedeutend gebraucht worden. Allein, es ist falsch. Signum ist zwar das allgemeine Wort; allein simulacrum und imago wird nur in so fern von dem signo gesagt, als dieses eine gewisse Person wirklich vorstellt, und nicht bloß anzeigt; wie hier die tanagräische Buhlerinn. Das Ikonische macht das signum zum simulacrum und zur imago; und diesen Unterschied hat Figrelius gar nicht angemerkt.

Ein zweites Beispiel dieser Art ist das Verfahren der Einwohner von Rhodus, wider welches Dio Chrysostomus in einer ganzen Rede geeifert hat.*)

---

*) Nämlich in der 31sten Rede, *Ροδιακος*. (Ed. *Reisk.* T. I. p. 565.) Aus Geiz, und weil sie der Statuen schon genug zu haben glaubten, begingen nämlich die Rhodiser die Unart, wenn sie Jemanden die Ehre einer Bildsäule bewilligten, keine neue setzen zu lassen, sondern von irgend einer alten die Inschrift wegzunehmen, und eine neue in deren Stelle zu setzen. Vergl. *Figrelius* l. c. p. 238 ss., wo auch mehrere Beispiele dieser Art angeführt werden. Dergleichen geschah entweder mit Vorsatz, oder aus Unwissenheit. Mit Absicht, wie in dem eben gedachten Falle. So wurden auch zuweilen Namen berühmter Männer in die Stelle der Götternamen gesetzt, und umgekehrt. Auch veranlaßte die Schmeichelei zuweilen diese Vertauschung, wenn man z. B. die Bildsäulen der Kaiser mit Götternamen bezeichnete. Von der Unwissenheit, aus welcher Mummius den Statuen falsche Inschriften geben

ließ, werden von eben dem Dio Chrysostomus verschiedene Beispiele angeführt. †) — Man sieht aus dem allen, wie unsicher die Angaben der, auf diese Weise oft umgeänderten, oft erst spät hinzugesetzten, Namen auf Bildsäulen, Hermen, Büsten und geschnittenen Steinen sind. Und möchte dies nur der einzige Umstand seyn, der das Studium des Alterthumsforschers schwankend und unsicher macht!

†) in Orat. Corinthiaca, c. 37.

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Lessing, Gotthold Ephraim,

Gotthold Ephraim Lessing's sämmtliche Schriften

Bd.: 3

Berlin (1825)

Opp. 653 m-3/4
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10605053-5